

Isabel Cadenas Cañón

Poética de la ausencia

Formas subversivas de la memoria
en la cultura visual contemporánea



Cátedra



Signo e Imagen

Isabel Cadenas Cañón

Poética de la ausencia

Formas subversivas de la memoria
en la cultura visual contemporánea



Cátedra



Signo e Imagen

Isabel Cadenas Cañón

Poética de la ausencia

*Formas subversivas de la memoria en la cultura visual
contemporánea*

CÁTEDRA

Índice

INTRODUCCIÓN

PRIMERA PARTE

QUIEBRES DE LA AUSENCIA

CAPÍTULO 1. Las marcas del montaje

1. Mostrar las costuras
2. (Desvío)
3. El montaje como distancia crítica

CAPÍTULO 2. La búsqueda

1. Buscar en movimiento (acrobático)
2. (Desvío)
3. Buscar con caleidoscopio

SEGUNDA PARTE

MIRAR POÉTICAMENTE

CAPÍTULO 3. El yo poético

1. Construirse un yo
2. (Desvío)
3. Deconstruir desde el yo

CAPÍTULO 4. El ojo poético

1. Desestabilizar la frontera entre público y privado
2. (Desvío)
3. Madres

RE-VISIÓN (A MODO DE CODA)

BIBLIOGRAFÍA

CRÉDITOS

*Para mi familia —Blanca, Godo, Paquita—,
en esa ausencia que nos duele, nos constituye
y nos hermana*

Avec le temps, j'ai fini par comprendre que les histoires, toutes les histoires, les petites et les grandes, ainsi que celles que me racontait ma mère lorsque j'étais enfant, que toutes les histoires concernaient des choses disparues. Maintenant que c'était elle qui était disparue, je ne savais plus quelle histoire raconter, quelle histoire pourrait dire cette disparition-là. Car si ceux qui racontent les histoires finissent naturellement par disparaître, les histoires, elles, ne disparaissent pas. C'est peut être pour cette raison que ce sont toujours les orphelins qui racontent les histoires.

ERIC PAUWELS

Buscar en vano es tan importante como encontrar y por eso el recuerdo no puede avanzar como una construcción narrativa, mucho menos como un informe, sino que debe, en el sentido épico y rapsódico más estricto, hundir la pala en sitios nuevos y, en los antiguos, cavar aún más profundo.

WALTER BENJAMIN

INTRODUCCIÓN

The poetics of absence, which rely on compositional laws to show a missing presence.

ULRICH BAER

He aquí otro libro sobre memoria.

Otro que sumar a esa avalancha —nos dicen— de libros, películas y demás productos sobre nuestro pasado reciente.

Confieso que a veces a mí también me sucede: cierro una novela, o la pantalla se queda en negro, y me pregunto para qué sirve, hoy, una obra más sobre la Guerra Civil, o la dictadura, o incluso la Transición.

Soy la socia número 877 de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica.

Este ensayo nace del conflicto entre mi interés por la construcción de la memoria y el desconcierto que me causan ciertos productos culturales sobre el pasado en la España contemporánea.

No soy la única desconcertada. Hay quienes llegan al empacho. Hace diez años, Isaac Rosa escribía esto en El País:

Solo llevamos seis meses del oficialmente llamado «Año de la Memoria Histórica», y algunos empezamos ya a estar un poco empachados. No es que estemos saturados de memoria, nada de eso. Pero sí empalagados por todo tipo de sucedáneos que, como golosinas, engordan pero no alimentan, engañan al hambre y hasta saben bien, pero no son muy recomendables desde el punto de vista nutricional ¹.

Rosa menciona tres tipos de sucedáneos: el revisionismo histórico de la derecha, la institucionalización de la memoria —a la que «se han unido muchos memoriosos de última hora» ² — y, por último, el «filón comercial» que ha promovido la industria cultural, con la publicación masiva de libros, películas, series.

Ese «filón comercial» no ha hecho sino aumentar. Más de una década después del artículo de Rosa, los productos de memoria siguen llenando estanterías de librerías, carteleras de cines y horas de televisión. Pero el empacho no solo viene de esa «inflación cuantitativa», sino también, y sobre todo, de la «devaluación cuantitativa» que conlleva, como señala José F. Colmeiro:

El tiempo de la inflación cuantitativa y devaluación cualitativa de la memoria. El espacio vacío dejado por el desencanto de la Transición y su tabú se ve rellenado por diferentes formas memoriales que desbordan y debilitan a la vez los cauces tradicionales de la memoria [...]. Un nuevo memorialismo institucional de prestigio de

carácter epidérmico; y finalmente la sustitución de la memoria histórica por la nostalgia de la nostalgia, que rellena al mismo tiempo el vacío dejado por el tabú. Es el tiempo de la crisis de la memoria ³ .

Somos, nos dicen —decimos—, un país en permanente crisis de memoria, lleno de productos de memoria. ¿Cómo explicar esta paradoja?

Hay varias hipótesis de las que partir; casi todas tienen que ver con la Transición. O, mejor, con la manera de relacionarse con el pasado que se destiló del proceso transicional y que terminó por volverse hegemónica. Para Jo Labanyi, «la obsesión del régimen de Franco por memorializar la “Cruzada nacional” (como renombraron la Guerra Civil) garantizó que la transición a la democracia [...] se caracterizara, como reacción, por el deseo de romper con ese pasado violento» ⁴ . Según Colmeiro, «el tiempo de la transición del franquismo a la

democracia [se movió] entre la memoria testimonial y la amnesia. El olvido pactado de los fantasmas de la Guerra Civil y del legado franquista, convertido en nuevo tabú» ⁵ . Más categórica, Teresa Vilarós sostiene que la Transición «puede pensarse como la representación de la caída de nuestro pasado en el silencio y el olvido» ⁶ .

2

En lo que respecta a la relación con el pasado, la Transición vino de la mano de un modelo cultural propio que contribuyó a afianzar la imagen de una España nueva, que había roto con su historia reciente. La «cancelación de pasados», como la llama Gregorio Morán, ocurrió en todos los ámbitos, desde el político hasta el social y el cultural, y se basaba en dar por superada la división de la Guerra Civil. Un dar por superado que era, en esencia, tramposo.

Según Morán,

[s]e exigía a una parte —los perdedores— el olvido, como condición para poder participar en el nuevo juego político, social y cultural, elaborado durante décadas por los vencedores. Se ampliaba el ámbito, pero se conservaba la hegemonía de quienes habían vencido ⁷ .

Y según Colmeiro,

[e]l nuevo proyecto de modernidad promovido por la Transición traía consigo una ruptura de imagen con el pasado, de voluntario olvido circunstancial, pero se trataba de una ruptura superficial, ya que en el fondo se mantenía una continuidad de los poderes hegemónicos sobre la que se habría de construir la Transición ⁸ .

La Transición es, hoy, un periodo en disputa —en el ámbito académico, pero también en el cultural y en la sociedad civil. Si bien las críticas al periodo habían ido apareciendo desde principios de los 80, el golpe de Estado de 1981 y la victoria del PSOE en 1982 desplazaron esa disconformidad hacia los márgenes ⁹ . No fue hasta la eclosión del llamado movimiento de recuperación de la memoria histórica en el año 2000 —con la exhumación de la fosa de Priaranza del Bierzo como hito fundacional— cuando se comenzó a agrietar, en el sentido tanto figurado como literal, la narrativa de la Transición ejemplar ¹⁰ . La crisis económica y, sobre todo, el movimiento 15M, terminaron de socavar ese relato. En ese momento, las críticas que hasta entonces habían permanecido en los márgenes y en ámbitos académicos empezaron a popularizarse fuera de estos.

En el campo cultural, varias autoras y autores llevaban ya tiempo cuestionando el modelo cultural que impuso la Transición y su

perpetuación en el presente ¹¹ . Fue el periodista Guillem Martínez quien, en 2012, tuvo la agudeza de popularizarlos fuera del mundo académico: bajo el nombre de Cultura de la Transición englobó las múltiples facetas de la estrategia dirigista que sirvió para la cohesión del nuevo modelo democrático y para la desactivación del potencial crítico de la cultura que promocionó la izquierda institucional, tanto desde el plano material (premios, subvenciones, publicaciones, etc.) como simbólico (prestigio, principalmente).

Quiero detenerme en el concepto de Cultura de la Transición porque es clave para mi ensayo. Quiero explicar lo que hay detrás de mi uso del término y, también, ampliar algunos de los enfoques de Martínez ya que, si bien el término es anterior a su libro ¹² , la popularidad que ha alcanzado lo convierte en una cita ineludible.

En primer lugar, es importante diferenciar entre cultura de la Transición —que paso ya a escribir con minúscula inicial—, como concepto, y la cultura que se realizó durante la Transición, como producción. Quizá la diferencia parezca evidente, pero quiero señalarla porque, en ciertas ocasiones, la impugnación del proceso transicional ha conllevado una invisibilización, tanto de los procesos movilizadores de aquellos años, como de las producciones culturales que entonces se realizaron. En este sentido, ciertas autoras y autores están cuestionado hasta qué punto la crítica de la Transición como origen de todos los males del presente no era «en sí misma deudora del discurso reduccionista y despolitizador que presenta el cambio de régimen como mero trasunto de los acuerdos entre élites políticas en un marco de aquiescencia y desmovilización social» ¹³ . Según Pablo Sánchez León, uno de los que con más agudeza han elaborado esta crítica,

[e]ra de esperar entonces que las narrativas sobre la Transición disponibles hayan borrado toda huella de la experiencia colectiva de una juventud radical por la que sentían incompreensión cuando no vergüenza y repudio. El problema es que el olvido instituido sobre toda esa generación menor en edad ha calado entre los nuevos autores más jóvenes que vienen elaborando una sugerente crítica de toda la pauta cultural posfranquista, haciéndoles caer en el espejismo de que entre la muerte de Franco en 1975 y el triunfo

de la socialdemocracia en 1982 no hubo procesos relevantes de producción de una cultura alternativa a la que finalmente se terminó imponiendo ¹⁴ .

Porque hubo, sí, cultura: radical, cuestionadora y con una clara voluntad de impugnar el discurso franquista. Es el caso del cine documental: películas como *Caudillo* (Basilio Martín Patino, 1974), *Raza, el espíritu de Franco* (Gonzalo Herralde, 1977) o *Rocío* (Fernando Ruiz Vergara, 1980) —por nombrar solo unos ejemplos— aspiraron a «la deconstrucción y el desmontaje de los mitos franquistas que habían consumido generaciones enteras de españoles» ¹⁵ . Como apunta Laura Gómez Vaquero, muchos realizadores en aquella época se movieron por el doble deseo de, «por una parte, recuperar una memoria que hasta entonces había permanecido manipulada y silenciada y, por otra, de “echarse a la calle” para tomar el pulso a una sociedad que deseaba expresar sus opiniones, esperanzas y rechazos acerca de los cambios que se estaban operando en esos momentos» ¹⁶ .

Hubo, sí, cultura que trató de impugnar la manera de relacionarse con el pasado que se estaba gestando entre los Pactos de la Moncloa y la Constitución, pero en pocos años, o sería expulsada hacia los márgenes, o sería completamente invisibilizada (casi lo mismo, pero no del todo), o desaparecería ¹⁷ . Si hubiera una línea divisoria, esta tendría que situarse en algún momento entre el golpe de Estado de 1981 y la victoria del PSOE en 1982. Como indica Germán Labrador, «cabe asumir que se produce un corte entre las formas culturales contemporáneas a la propia Transición y aquellas posteriores a la victoria socialista» ¹⁸ .

Como indica Giulia Quaggio, con la llegada de la democracia, «el mundo del arte abandonó su función de acción política directa, mutando en un medio que otorgó legitimidad y autoridad (aunque solo fuese moral) a las nuevas instituciones parlamentarias» ¹⁹ . En su detalladísimo estudio sobre las políticas del Ministerio de Cultura durante la Transición y los primeros años del PSOE, Quaggio explica que esa mutación del mundo del arte se consiguió gracias a una estrategia de «contención» mediante «la asimilación y el vaciamiento de la conflictividad ideológica» y de una

«disimulación» del contenido ideológico del pasado ²⁰ .

En su introducción a CT o la Cultura de la Transición, Martínez escribe que este dirigismo cultural es «una patología singular» que convierte a España en «la cultura más extraña y asombrosa de Europa» ²¹ . Es tentador ver en España un modelo aislado y no hay duda de que el caso español tiene sus particularidades (este libro las reconoce y, de hecho, parte de algunas de ellas, como señalaré a continuación), pero creo que hay que ir más allá y reconocer aquí un proceso clásico de hegemonía cultural ²² mediante el cual los grupos dominantes tratan de cohesionar su liderazgo consiguiendo que los grupos subordinados acepten sus valores políticos y culturales, llegándolos a hacer pasar por «sentido común». En este marco, podemos decir que el control coercitivo que la dictadura ejercía sobre la cultura se convierte con la Transición en control consensual ²³ , ese en el que la ciudadanía asume el punto de vista de la clase dominante y, de ahí, su liderazgo. La cultura no fue un elemento más de la política una vez llegada la democracia; fue la clave, como nos recuerda, brillante, Joan Ramon Resina: «Como los estados burgueses liberales clásicos, el nuevo régimen democrático, sobre todo bajo dominio socialista, se sirvió de la ayuda de lo estético para inducir a sus súbditos a que incorporaran la norma política como una proyección armoniosa, imaginativa e incluso crítica de su propia aquiescencia creativa» ²⁴ .

Vista así, la política cultural dirigista ejercida principalmente tras la victoria del PSOE en 1982 se entiende como parte de un proceso más amplio de puesta al día con la modernidad occidental que, como apunta Labanyi, conllevaba una anulación del pasado:

La ruptura que marcó la Transición fue cultural en el sentido de que los españoles se vieron envueltos en un proceso frenético por ponerse al día con los estilos de vida que marcaban la modernidad occidental [...]. Parecía que para alcanzar esos estilos de vida había que suprimir cualquier referencia al pasado. Así, el gobierno socialista de 1982-1996 lanzó una campaña de publicidad para promocionar en el extranjero productos culturales —como las películas de Pedro Almodóvar, por ejemplo— que promovieran la imagen de una España joven, atrevida y ultramoderna que era la

más iconoclasta de los países europeos ²⁵ .

Esa «supresión de cualquier referencia al pasado» es capital para mi investigación. Gregorio Morán escribe así sobre la promoción del olvido por parte de esa nueva cultura transicional:

Se ha insistido durante este siglo en el papel que la memoria ha desempeñado en la historia de los pueblos, quizá porque en general el olvido ha sido la principal fuente de barbarie. Caso insólito, el proceso iniciado en 1977 no apelaba al pasado; ni al próximo ni al remoto. Se limitaba, en un reconocimiento implícito de su fragilidad, al presente inmediato; el pasado era un tenebroso todo ²⁶ .

El diagnóstico de Morán es brillante, aunque quizá no se trate de un caso tan insólito: tanto Gramsci como Walter Benjamin advirtieron ese proceso en las socialdemocracias de sus respectivos países; uno en sus Cuadernos de la cárcel y otro en sus tesis «Sobre el concepto de historia», esos textos luminosos que escribieron más o menos al mismo tiempo y que ambos dejaron inacabados. Según Benjamin:

El sujeto del conocimiento histórico es, por supuesto, la clase oprimida que lucha. En Marx se presenta como la última clase esclavizada, la clase vengadora que lleva hasta el final la tarea de liberación en nombre de las generaciones perdidas. Esta conciencia, que vuelve a cobrar vigencia por breve tiempo en la Liga espartaquista, le ha resultado siempre escandalosa a la socialdemocracia. En tres decenios casi logró apagar el nombre de Blanqui cuyo timbre de bronce conmovió el siglo pasado. La socialdemocracia tuvo a bien asignar a la clase obrera el papel de redentora de las generaciones venideras. Con ello seleccionaba los nervios de su mejor fuerza. La clase obrera desaprendió en esa escuela tanto el odio cuanto la voluntad de sacrificio. Uno y otra se

nutren, en efecto, de la imagen de los abuelos esclavizados, no del ideal de los nietos liberados ²⁷ .

Al hacer creer a la clase oprimida que su papel es el de redimir a las generaciones futuras, y no a las generaciones pasadas, se consigue inocular en ella el virus del conformismo. Casi ochenta años después de que Benjamin la escribiera, esta tesis, la XII, parece iluminar el papel fundamental que tuvo la relación con el pasado en la clasemediación de la sociedad española ²⁸ : el olvido, no como una consecuencia de la despolitización de una sociedad civil en pie de lucha, sino como su origen.

De nuestro relacionarnos con el pasado nace la rabia, la subversión, la lucha. De nuestra relación con el futuro, la docilidad.

3

Y, sin embargo, hay quienes dicen que recordamos demasiado.

No les falta razón. Vivimos en tiempos nostálgicos. Las cámaras de los teléfonos móviles tienen filtros para hacer que las imágenes parezcan antiguas y cada fin de semana hordas de nostálgicos recorren los mercados de pulgas en busca de objetos de segunda mano, un collar, un vestido, una cajita de música. Y, sobre todo, fotografías; hay puestos con cajas llenas. Los nostálgicos, las nostálgicas, revuelven entre ellas y seleccionan unas pocas. ¿Por qué nos fascinan esas imágenes de personas a las que no conocimos, en lugares a los que no hemos ido, haciendo cosas que no entendemos?

Charles Maier dice que vivimos tiempos de «auto-arqueologización» y que «el hambre de memoria ha sido una característica cultural sobresaliente de la última década» ²⁹ . Enzo Traverso habla de «la obsesión memorialística de nuestros días» ³⁰ . Andreas Huyssen señaló la relación entre lo que él llamó «la cultura de la

conmemoración» y la posmodernidad: en *Twilight Memories* ³¹, ligó esa obsesión por el recuerdo con la negación posmoderna de las grandes narrativas —lo que Eagleton había llamado el «fetiche de la totalidad» ³². Beatriz Sarlo constata esa paradoja entre el presentismo de la posmodernidad y la «obsesión memorialista»:

Las últimas décadas dieron la impresión de que el imperio del pasado se debilitaba frente al «instante» (los lugares comunes sobre la posmodernidad con sus operaciones de «borramiento» repican el duelo o celebran la disolución del pasado); sin embargo, también fueron las décadas de la museificación, del heritage, del pasado-espectáculo, las aldeas potemkin y los theme-parks históricos; lo que Ralph Samuel designó como «manía preservacionista» ³³.

Es lo que conocemos como «el boom de la memoria», que eclosionó en Francia, en Alemania, en Estados Unidos, en Argentina, de la mano del giro subjetivo de los años 90. A España llegó a principios de los 2000 ³⁴: según los cálculos de David Becerra Mayor, entre 1989 y 2011 se publicaron 181 novelas sobre la Guerra Civil ³⁵. Ese dato no incluye, por tanto, las novelas que hablan sobre la dictadura, ni la cantidad de películas y obras de no ficción sobre el periodo que han visto la luz en las últimas décadas. Parece normal que haya quien sienta empacho; pero, si he insistido en la necesidad de comprender la cultura de la Transición, no como un caso aislado, singular, sino como una estrategia propia al modelo capitalista, es para subrayar que no se trata de un empacho patrio. O no exclusivamente.

En términos parecidos a los de Isaac Rosa, por ejemplo, habla Hortense Spillers sobre cómo la knowledge industry estadounidense ha convertido la esclavitud en un objeto de «masiva exhibición demográfica y económica», «un fenómeno tan conocido que parece que no queda nada por saber sobre ello» ³⁶.

Y, solo un año antes de que Rosa escribiera su artículo, Georges Didi-Huberman experimenta algo similar ante la multitud de eventos que conmemoraron el 60 aniversario de la liberación de

Auschwitz, mientras reflexiona sobre la disyuntiva que le plantean este tipo de rituales de memoria. Releyendo a Annette Wieviorka, Didi-Huberman advierte que la memoria de Auschwitz es, hoy, una memoria saturada ³⁷ : una memoria saturada es la que pierde efectividad histórica, una memoria en la que el evento que se recuerda está desligado de las condiciones históricas que lo hicieron posible.

A pesar de las notables diferencias entre la memorialización del Holocausto, de la esclavitud en Estados Unidos y la de la Guerra Civil y la dictadura en España, el concepto de «memoria saturada» es relevante en todos ellos. Y, ante todo, es clave para este libro: es a partir de ese concepto de memoria saturada desde donde propongo comprender la estrategia que la cultura de la Transición desplegó, no tanto para realizar un corte con el pasado —algo que ya han analizado las autoras y los autores que he citado con anterioridad—, sino para gestionar el tratamiento de ese pasado una vez que su presencia en la sociedad contemporánea era imparable.

En cierto sentido, las obras que tratan sobre la Guerra Civil y la dictadura no difieren de los «miles y miles de productos apromblemáticos —en todas sus modalidades: social, política, sí, pero también formal y estética» ³⁸ de los que habla Martínez. Lo que es específico en ellas es cómo se materializa esa desactivación, cómo se convierten en apromblemáticas. Vicente Sánchez-Biosca habla de oportunismo ³⁹ , de la construcción de un franquismo «dulce y acariciante, que se ampara en la boga memorística para hacerse inmune a las críticas de ahistoricidad y banalidad» ⁴⁰ ; Colmeiro habla de sustitución de la memoria histórica por la nostalgia ⁴¹ ; Labanyi, de obras puramente realistas, que tratan de «transportarnos al pasado» ⁴² .

La mayoría de las obras a las que se refieren estos —y otras tantas y tantos— autores han seguido una serie de pautas —tácitas pero imperantes— para hablar del pasado. Según esas pautas, del pasado se puede hablar, pero siempre: a) de una manera eminentemente narrativa —siempre estableciendo un continuum en la historia—, b) trasladándose al pasado, sin establecer dialéctica alguna con el presente —no hay, pues, influencia del pasado en el presente, no es

un pasado que reverbera— y, c) extendiendo sobre ese pasado el velo de la reconciliación. Son historias tediosamente predecibles, desde series de televisión hasta películas y novelas: los ganadores de la guerra son en general malísimos, los perdedores, a pesar de haber perdido, o precisamente por eso, tienen la dignidad del vencido que les permite salir adelante, son humildes y, sobre todo, saben perdonar. Ahí está el miliciano perdonavidas de Soldados de Salamina, la trabajadora y sumisa familia Alcántara de la serie Cuéntame. Historias exclusivamente personales, desligadas de las condiciones históricas que las hacen posibles, narradas desde un punto de vista claramente aproblemático.

Así funciona la saturación: vivimos bajo la ilusión de que no paramos de hablar sobre la Guerra Civil y la dictadura, pero en realidad se trata de obras inofensivas, en las que cualquier potencial político está desactivado.

Anoto estas pautas brevemente porque mi objetivo no es probar cómo se construyen esos productos inofensivos, sino constatar esa desactivación para, desde ahí, partir en busca de otro tipo de obras que contestan y subvierten esas reglas: son las obras de la Poética de la ausencia.

Aquí es donde esta introducción vuelve a comenzar.

[E]s fácil comprender que una memoria saturada sea una memoria amenazada en su propia efectividad. Es más difícil saber lo que hay que hacer para desaturar la memoria mediante algo que no sea el olvido ⁴³.

La preocupación de Didi-Huberman es también la mía. ¿Cómo construir un arte de la memoria que sea realmente efectivo? ¿Cómo hablar sobre el pasado cuando ese propio gesto está siendo cooptado y desactivado por el poder? ¿Cómo ejercer nuestro derecho a la memoria sin contribuir a esa saturación?

Quizá sea el momento de explicar que entiendo «memoria», aquí, como ampliación del sentido clásico de «las representaciones colectivas del pasado tal y como se forjan en el presente» ⁴⁴: mi comprensión de la memoria huye de la rigidez y la estabilidad inherentes a lo forjado y apunta hacia un proceso, en esencia inestable y en construcción. Quizá sea el momento de explicar que mi concepción de la memoria está profundamente anclada en el pensamiento de Walter Benjamin y que es por ello poco ortodoxa, y fluida, y dialéctica.

Benjamin es el autor de la memoria: las tesis «Sobre el concepto de historia» y el «Konvolut N» («Sobre la teoría del conocimiento, teoría del progreso») del Libro de los Pasajes son textos luminosos, complejos, inacabados, en los que su pensamiento sobre la relación entre pasado y presente alcanza el mayor grado de sutileza, pero podríamos decir que esa relación atraviesa toda su obra. Benjamin no desarrolló una teoría de la memoria per se, sino que su pensamiento se encuentra desperdigado en textos y en conceptos que se repiten, se reelaboran y guían su quehacer analítico. Por ello, y porque, como le sucede a Terry Eagleton, «incluso cuando parece que estoy “explicando” el pensamiento de Benjamin, casi nunca hago más que resumir o transcribir sus textos» ⁴⁵, la mejor manera

de acercarse a él es la misma en la que él se acercaba a los textos, a los objetos, a la moda: de manera inmanente, desde lo concreto.

Hay un texto brevísimo, poco conocido de su secuencia ibicenca, que Benjamin no llegó a publicar en vida y en el que aparecen, cristalizadas, algunas de sus ideas más importantes sobre el tema. Se llama «Excavación y memoria»:

El lenguaje ha dejado claro que la memoria no es un instrumento para explorar el pasado, sino más bien un medio. Es el medio de lo que se experimenta, de la misma manera que la tierra es el medio bajo el que yacen, enterradas, antiguas ciudades. Quien quiera acercarse a su propio pasado deberá actuar como si excavara. Ante todo, no debe tener miedo de volver una y otra vez sobre el mismo asunto; esparcirlo como si esparciera la tierra, removerlo como quien la remueve. Porque «el asunto» no es más que el estrato en el que los secretos mejor guardados se revelan solo a la investigación más meticulosa. Es decir, revelan esas imágenes que, despegadas de cualquier asociación previa, habitan como tesoros en las austeras habitaciones de nuestras impresiones ulteriores —cual torsos en la galería de un coleccionista. No hay duda de que conviene planear las excavaciones metódicamente. Y quien se limite a hacer un inventario de sus hallazgos, sin establecer el lugar exacto donde, bajo el suelo de hoy, están enterrados los tesoros antiguos, se priva del premio más importante que podría alcanzar. Así, con los recuerdos auténticos, importa mucho menos informar sobre ellos que marcar, con precisión, el lugar donde se ha tomado posesión de ellos. Épica y rapsódica en sentido estricto, la memoria genuina debe, por lo tanto, revelar una imagen de la persona que recuerda, de la misma manera que un buen informe arqueológico no solo nos habla de los estratos en los que se han hallado tal o cual cosa, sino que también nos dice qué estratos tuvieron que romperse primero ⁴⁶

.

La primera apreciación es sobre la naturaleza de la memoria: no instrumento, sino medio. Es decir, no una herramienta que sirve a un fin, sino un proceso en sí mismo, una manera de hacer ligada a

la experiencia. Y un medio, al fin, que hace honor a su etimología de algo que está entre dos cosas. La memoria como mediación entre pasado y presente es clave para Benjamin y lo es para mí: no hay manera de recuperar el pasado «tal y como era», porque su imagen, como nos dirá en «Sobre el concepto de historia», «se desliza veloz»⁴⁷. Ese énfasis en el proceso marcará una comprensión dialéctica de la memoria, no en el sentido clásico de dos entidades antitéticas que producen una síntesis, sino en el sentido que Benjamin le confiere a la imagen dialéctica, alrededor de la cual orbita todo su pensamiento, y toda su metodología, sobre la memoria.

También la imagen dialéctica aparece, cristalizada, en este breve texto: aparece en esas «imágenes que, despegadas de cualquier asociación previa, habitan como tesoros en las austeras habitaciones de nuestras impresiones ulteriores» y, aún más, en esa referencia a los «recuerdos auténticos». Aunque seguimos sin tener una definición clara del concepto —a pesar de los numerosos estudios que se le han dedicado⁴⁸, lo que parece claro es que Benjamin se resistió a fijar su definición—, sí tenemos ciertas balizas que lo iluminan. Sabemos, por ejemplo, que para Benjamin la imagen dialéctica es la única imagen auténtica y que por auténtica entiende «no arcaica», es decir, no fosilizada, no detenida —es decir, histórica, dialéctica. Sabemos también que la relación dialéctica es para él aquella en la que «lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación»⁴⁹. Sabemos que, si Benjamin reivindica un modo de conocimiento histórico basado en las imágenes, es porque las imágenes se presentan como ruptura del continuum temporal, es decir, de la imagen de progreso. Quizá por eso la imagen de la excavación es tan certera: su verticalidad es una negación de la expansión horizontal del tiempo concebido como progreso. «La imaginería de Benjamin sobre la excavación está destinada a deconstruir la homogeneidad de la historia»⁵⁰, dijo Eagleton sobre esta metáfora.

Y sabemos, al fin, que las «imágenes auténticas» tienen un índice histórico: que son concretas y que pertenecen a un momento determinado, pero sobre todo que son legibles en un momento determinado, como anota en el Libro de los Pasajes: «Pues el índice histórico de las imágenes no solo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que solo en un tiempo determinado

alcanzan legibilidad» ⁵¹ . Esa legibilidad (Lesbarkeit) es uno de los conceptos a los que más volveré a lo largo de este libro y constituye el centro de mi concepción de la memoria.

Benjamin habla sobre legibilidad en varios textos, de nuevo sin establecer una definición, pero es en las tesis «Sobre el concepto de Historia» donde encontramos su desarrollo más extenso y su culminación en el Jetztzeit, ese tiempo-del-ahora que lleva en su interior esquivarlas de tiempo mesiánico. Tiempo mesiánico: el tiempo que puede liberar los tiempos pasados, y los venideros. Y de legibilidad habla también esa imagen de la persona que recuerda al final de «Excavación y memoria» («la memoria genuina debe, por lo tanto, revelar una imagen de la persona que recuerda»): la imagen auténtica del pasado es en realidad una imagen que incluye tanto ese pasado como el presente en el que se hace legible, como una cinta bifaz. La legibilidad es, pues, al mismo tiempo, tanto el resultado de la imagen dialéctica, como la imagen dialéctica en sí, su propio proceso.

La memoria que permite la legibilidad del pasado es una memoria efectiva, es una memoria que articula el pasado históricamente, que lleva en sí misma el germen de la subversión: el exacto opuesto de las obras que promociona la cultura de la Transición a las que me he referido cuando esta introducción no era aún una introducción.

2

Este ensayo es una búsqueda de esas otras obras: obras que tratan de hacer el pasado legible, que reivindican un arte de la memoria en el sentido benjaminiano.

Para partir en esa búsqueda, primero fue necesario despojarse de todo un aparato crítico que, en las últimas décadas, ha acompañado y, en cierto sentido, promocionado, el boom de esos productos culturales. La pregunta de si hay, en el territorio español, obras que reivindiquen un arte de la memoria en los términos que vengo mencionando, va ligada a una pregunta más difícil de plantear, pero

sin duda igual de necesaria: ¿podremos encontrar obras que se relacionen con el pasado de una manera diferente si nuestra manera de aprehenderlas sigue siendo la misma? Porque no se trata solamente de denunciar esa desactivación, sino de entender cómo esa desactivación ha afectado, también, a nuestras propias maneras de leer, a nuestro oficio de críticas.

Benjamin no es el único que entiende la memoria como proceso, como algo no lineal y fragmentario. Lo dicen desde el pionero de la memoria colectiva hasta lecturas más contemporáneas y feministas sobre el tema: Maurice Halbwachs definió la memoria como un constructo del presente, una reelaboración del pasado con los materiales con que contamos hoy ⁵² ; para Annette Kuhn los «modos de la memoria» «se caracterizan por lo fragmentario, por la cualidad no lineal de los momentos recordados fuera del tiempo. Destellos visuales, estampas, cierta calidad de anécdota» ⁵³ . Y el propio Benjamin, en otra versión de «Excavación y memoria» (parte de su Crónica de Berlín), escribe que «el recuerdo no puede avanzar como una construcción narrativa, mucho menos como un informe, sino que debe, en el sentido épico y rapsódico más estricto, hundir la pala en sitios nuevos y, en los antiguos, cavar aún más profundo» ⁵⁴ .

¿Por qué seguimos considerando obras de memoria a esas construcciones de estructura cerrada y lineal promocionadas por la cultura transicional? ¿Por qué seguimos dedicando decenas de estudios a obras que formalmente reproducen esas mismas estructuras que las han vuelto inactivas? Todo apunta a que las consideramos obras de memoria porque hablan de la Guerra Civil o de la dictadura temáticamente. Lo que constituye cierta paradoja: si elegimos la cultura para aprehender las relaciones (individuales, colectivas) que se establecen en una sociedad, es precisamente porque los productos culturales tienen formas que les son propias, maneras de decir que no suceden en otras áreas. Si solo nos interesamos por lo que esos productos dicen temáticamente, ¿qué diferencia una novela de un libro de historia?

Esa preocupación es la que ha guiado mi búsqueda y, ante todo, mis encuentros: algunas de las obras de este libro hablan de la Guerra Civil o de la dictadura, pero son las menos. Las obras con las que

dialogo en este ensayo contestan el statu quo fomentado por la cultura de la Transición desde lo formal.

Para entender cómo estas obras funcionaban formalmente, había que desligarlas de cierto prejuicio ético que permea la investigación sobre la memoria. De ahí mi decisión de no hablar, aquí, sobre traumas ni duelos, de no entrar en los debates memoria-historia o archivo-testimonio, de no escribir, ni una vez más, la palabra inefable. De ahí mi decisión de no centrarme en lo que tradicionalmente concebimos como obras de memoria, sino de hablar de ausencias. No se trata de un capricho posestructuralista. Más bien al contrario: si me centro en un aspecto concreto del pasado, es porque parto de la concepción de que representar lo ausente está en el germen mismo del quehacer artístico. Siguiendo la brillante genealogía de W. J. T. Mitchell ⁵⁵, ¿no es la écfrasis, más que una figura retórica menor, esa manera de traer frente a los ojos algo que está ausente, «una tendencia fundamental en todas las expresiones lingüísticas»? ¿Qué hace san Juan de la Cruz en el Cántico espiritual sino relatar una pérdida? La lista de ejemplos es infinita, pero no hace falta continuar. Baste con decir que lo que trato de hacer en las páginas que siguen es desaturar, también, nuestra mirada; y que es por ello por lo que, en lugar de hablar de una «Poética de la memoria», propongo una «Poética de la ausencia» ⁵⁶.

Si la primera coordenada de estas obras es la ausencia, la segunda es, sí, lo poético. Lo que quiero decir por «poético» es algo que se irá desgranando en las páginas que siguen. Quiero que así sea para que la lectora o el lector me acompañe en mi propio proceso: comencé este libro por muchos motivos, pero uno de los más conscientes era entender qué era, para mí, lo poético. Y por poético entendía, en ese momento: obras que me movieran. Partí de eso, y de dos intuiciones: que lo poético contenía en sí mismo el germen de una comunicación subversiva y que, fuera lo que fuera, se encontraba en muchos otros lugares que los que estamos acostumbradas a llamar «poesía».

La unión de ambas coordenadas resume de manera bastante certera las obras que analizo en este libro: lo que me interesa de ellas no es cómo tratan de superar la ausencia —ninguna de ellas lo hace,

¿cómo podrían?—, ni siquiera cómo se relacionan con ella, sino cómo la performan. Pido disculpas por el anglicismo, pero la precisión del término obliga: digo performar en el sentido de encarnar (aquí sí hay una versión castellana del *embodiment* inglés), y digo performar por lo que esta palabra conlleva de atención a lo formal. Fue Barbara Johnson quien, en un artículo de 1977, ligó la cualidad performativa a la forma poética ⁵⁷, pero, antes, varios autores de la Escuela de Frankfurt ya habían hablado de ello: en la terminología que desarrollaron Benjamin y Theodor Adorno para el análisis poético, destacan los conceptos de *Gehalt* e *Inhalt* ⁵⁸. El *Inhalt* es el contenido material o argumental de un poema, lo que conocemos como tema o contenido. El *Gehalt*, traducido generalmente como sustancia, alude al contenido que desborda la propia forma que lo contiene, una especie de contenido que está implícito en la forma artística como tal, que es inseparable de ella y al cual solo se puede acceder una vez aprehendida la totalidad de la forma.

3

Las obras, en orden cronológico descendente, son estas, y las presento según aquello que les falta, es decir, según las ausencias que las fundan. En *El gran vuelo* (Carolina Astudillo, 2014), la ausente es Clara Pueyo, una militante del PSUC condenada a muerte por el franquismo y que, en 1943, se escapó de la prisión de Les Corts sin dejar rastro. Yolanda (Ignacio Navas, 2013-2014) parte de una fotografía de un bautizo: una mujer joven sostiene al bebé Ignacio en brazos. Navas nunca había oído hablar de esa mujer antes: era Yolanda, la novia de su tío, que murió de sida a principios de los años 90. En *Conocerte otra vez* (Carol Caicedo, 2014) falta una madre cuya muerte aún no se ha resuelto: fue la última víctima española de la guerra de Irak. También falta una madre en *Madre* (Beatriz Ruibal, 2012-2014), y no solo eso: la casa en la que vivía está a punto de desaparecer, y con ella su mundo. Las ausentes en *Façades* (Alberto Salván, 2014) no son casas, sino partes de ellas: el fotógrafo retrata medianeras, esas grietas abiertas

que señalan que ahí, antes, hubo algo. La ausencia de una casa es la que inicia la búsqueda en *Emak Bakia Baita* (Oskar Alegria, 2012): en ella, Man Ray filmó su cinépoème *Emak Bakia*, en 1926. La última madre ausente (por el momento), es la de *Este seu olhar* (Maíra Soares, 2012), que de pronto aparece en unas fotografías tomadas muchas décadas antes, cuando era joven y estaba recién casada, en su luna de miel. *Pepe el andaluz* (Alejandro Alvarado y Concha Barquero, 2012) recorre varios países, desde Argentina hasta Polonia, en busca de un abuelo que se fue en un barco y que, tras varias cartas, desapareció, también sin dejar rastro (o eso creemos). La ausencia en *La memòria és un mirall trencat* (Noelia Pérez, 2012) comienza siendo una técnica: las fotografías como brechas que marcan elementos ausentes.

Hay una obra más. Comienza preguntándose por el viejo casino de San Sebastián, hoy desaparecido: es *La morte rouge*, un medimetraje que Víctor Erice realizó en 2006 como parte de una correspondencia con Abbas Kiarostami que produjo el CCCB (Centre de Cultura Contemporània de Barcelona). La película de Erice se sale del marco temporal del resto de las obras con las que dialoga aquí, pero quería incluirla precisamente por eso: porque la presencia de Erice ejerce una especie de tutela poética hacia estas artistas más jóvenes, y también un diálogo con las generaciones anteriores: entre *La morte rouge* (el casino da paso a la historia del primer encuentro con la muerte del niño Erice, en una pantalla de cine, y las posteriores conversaciones con su hermana mayor) y *El espíritu de la colmena*, de 1973 (la proyección de *Frankenstein* en el cine del pueblo, el descubrimiento de la muerte, las preguntas a la hermana) hay un hilo rojo que conecta la Poética de la ausencia con quienes, «en la línea de la vanguardia histórica, habían articulado una tradición de ruptura en el cine español», como señala Sonia García Lopez ⁵⁹.

y el cine y utilizan técnicas radicales de montaje y de apropiación para desestabilizar la idea de que el pasado se puede recuperar de manera aproblemática. En ellas el montaje emerge como estrategia dialéctica: nos distancian y nos acercan, nos emocionan y nos hacen pensar, conectan y a la vez desestructuran capas temporales, nociones de lugar y divisiones clásicas como pasado/presente, público/privado, individual/colectivo. Utilizan la primera persona, muchas veces sin decir yo, y hacen estallar la concepción del tiempo imperante en el capitalismo tardío. Su temporalidad es la de la búsqueda, el meandro, el desvío. Son obras subjetivas, inconclusas, abiertas e híbridas que cuestionan lo que subyace tras la normalización de los discursos sobre el pasado.

También se resisten a cualquier tipo de clasificación. Por eso, «Poética de la ausencia» no es una nueva categoría que haya decidido acuñar para clasificar estos trabajos que se resisten a ser clasificados, sino que el término opera más bien a modo de los «parecidos de familia» de Wittgenstein: son las propias obras las que crean la Poética de la ausencia, y no al revés.

Que me centre en la fotografía y el cine no quiere decir que la Poética de la ausencia no exista, también, en otras áreas como la literatura o el teatro. No me cabe duda de ello. He elegido centrarme en lo visual por varios motivos. El primero es ontológico, en referencia obligada a André Bazin:

Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan solo en la fotografía gozamos de su ausencia. [...] La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente de toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio. La fotografía se beneficia con una transfusión de la realidad de la cosa a su reproducción. Un dibujo absolutamente fiel podrá quizá darnos más indicaciones acerca del modelo, pero no poseerá jamás, a pesar de nuestro espíritu crítico, el poder irracional de la fotografía que nos obliga a creer en ella ⁶⁰.

Creo que la imagen (e incluyo aquí tanto la fotografía como el cine de no ficción), por ser el arte de la ausencia, por esa capacidad de hacer-presente, puede servirnos para entender algo que en la literatura ha quedado atascado: creo que la estructura que se despliega en la imagen es capaz de arrojar más luz sobre la construcción de la memoria que la insistencia en el contenido argumental de una obra. Se trata, de nuevo, de atender a lo formal. Se trata, de nuevo, de desaturar nuestra manera de aprehender los productos culturales que hablan del pasado.

El segundo motivo es práctico: desde hace algunos años, la fotografía y el cine de no ficción están revelándose como las áreas más innovadoras de la cultura española. En la fotografía, asistimos a una verdadera emergencia del fotolibro. En una entrevista reciente ⁶¹, Joan Fontcuberta habla de «alineamiento astral»: «Hay una conjunción de planetas que hacen que el fenómeno del fotolibro dé respuesta a toda una serie de problemáticas históricas, expresivas e ideológicas» y, frente a la pregunta de si la emergencia del fotolibro está ligada a una vuelta a lo narrativo, expresa sus reservas, asegurando que «hay unas voluntades de poner la narratividad en una deriva crítica». El auge del fotolibro llegó a finales de la década pasada y ha sido un verdadero fenómeno desde el año 2010: no paran de crearse nuevas editoriales ⁶², y a eso hay que sumarle que muchas fotógrafas y fotógrafos están optando por la autoedición. El auge es tal que, en 2013, el Museo Reina Sofía presentó Libros que son fotos, fotos que son libros, su primera muestra dedicada al tema, «compuesta por alrededor de 150 fotolibros publicados en España desde el año 2000, sobre todo durante los últimos cuatro años». Dos años después, la escuela Blank Paper, un colectivo creado por siete fotógrafos (y en cuya escuela se formaron tanto Ignacio Navas como Carol Caicedo), organizó Fiebre, el primer festival dedicado al fotolibro en el territorio español. A esto hay que sumarle que, desde su creación, PhotoEspaña reconoce la importancia del fotolibro con un premio al mejor libro de fotografía del año y la cantidad de actividades que se organizan cada año en torno a ese formato (como la «cosecha anual» del PhotoBook Club Madrid).

La cronología en el caso del cine es muy similar, aunque la manera de llamar a ese cine es sin duda más complicada que en el caso de

los fotolibros, donde el soporte-libro ofrece al menos un anclaje. Las películas de la Poética de la ausencia se inscriben en una corriente que parte de los materiales de la realidad para detonar las fronteras entre el documental, el ensayo, el cine en primera persona y el experimental.

Son, ante todo, producciones independientes o «menos asociadas con las instituciones» y que, precisamente por ello, «son capaces de relacionarse políticamente desde posiciones no hegemónicas y no oficiales, proponiendo dinámicas para leer los fenómenos de memoria desde abajo, de manera más cercana a los individuos que no están dentro de una lógica institucional», como señalan Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen ⁶³ .

Aprovechando la senda abierta por Documenta Madrid —que, en 2004, nació como el primer festival dedicado íntegramente al cine documental en España—, dos festivales fueron pioneros y capitales en la circulación de este tipo de cine: Punto de vista, el Festival Internacional de Cine Documental de Navarra (dirigido hasta 2017 por Oskar Alegría) y la sección D-Generación. Experiencias subterráneas de la no ficción española, creada en 2007 en colaboración con el Festival Internacional de Cine de las Palmas de Gran Canaria, de la mano de Antonio Weinrichter y Josetxo Cerdán. Y dos másteres siguen siendo un verdadero foco de estas creaciones: en 1998, la Universidad Pompeu Fabra instauró un Máster en Documental Creativo y, dos años después, le siguió el de la Universidad Autónoma de Barcelona (que cursaron tanto Carolina Astudillo como Alejandro Alvarado) ⁶⁴ .

El Reina Sofía también se hizo eco de este tipo de cine: entre 2012 y 2013, el museo programó tres actividades en torno a él. El primer ciclo, Nuevas formas del documental en España. Urgencias de la contemporaneidad (2012), reunía películas que «cuestionan tanto las formas tradicionales de representación de lo real en el documental como las diferentes estructuras del relato» ⁶⁵ , mientras que el segundo, Historias sin final. Narraciones del otro cine (2010-2013), organizado un año después, aspiraba a ser una muestra de la otra cara de esa exploración de lo real, al centrarse en «el retorno a una narrativa que, formulada desde la alegoría, las historias apropiadas y el renovado rol del espectador, desborda el

espacio del propio relato» ⁶⁶ . En este ciclo se proyectó Emak Bakia Baita . Ambos ciclos culminaron en el seminario Después de los márgenes. Tentativas sobre el otro cine en España, en el que el «otro cine» se definía como «fuera de la industria» y con una serie de criterios comunes: «La articulación de plataformas de producción y distribución independientes, el aprendizaje e incorporación del lenguaje experimental del campo artístico (vídeo y cine de exposición) o el amplio desarrollo del documental como ensayo» ⁶⁷ .

El reconocimiento a este cine no se limitó al ámbito español: por poner solo dos ejemplos, en 2012, el Festival Internacional de Cine de Mar del Plata presentó la sección «España alterada», donde se mostró Pepe el andaluz. El año 2015 se cerró con una muestra en el Anthology Film Archives de Nueva York sobre el cine de no ficción español, bajo el nombre «The Forgotten Spanish Non-fiction Cinema and its Renewal».

Queda clara la pujanza, y queda claro que aquello que se movía en el subsuelo del cine español «tanto se mueve que en realidad empieza a resultar ya del todo inexacto hablar de subsuelo», como anunciaba el editorial de un número especial de la revista Caimán. Cuadernos de Cine, ya en 2014 ⁶⁸ . Un año después, Cerdán anotaba que «ese terreno tan poco atendido en términos teóricos» se ha convertido en «una creciente zona de sombra que ha visto en los últimos años cómo su presencia empezaba a ser reconocida, si no en términos académicos, sí al menos en términos mediáticos» ⁶⁹ . Afortunadamente, la producción académica sobre este tipo de obras ha aumentado considerablemente en los últimos años; en mi caso, fue precisamente esa «falta de atención» que señalaba Cerdán la que me llevó a centrarme en prácticas contemporáneas visuales, experimentales e independientes: no es que en el terreno español no existan obras que trataran de hacer el pasado legible; es que no las miramos.

son sociales y políticos y los que no lo son se vuelve algo peor que un error: se vuelve un síntoma y un reforzamiento de la cosificación y privatización de la vida contemporánea. Semejante distinción vuelve a confirmar esa brecha estructural, experiencial y conceptual entre lo público y lo privado, entre lo social y lo psicológico, o lo político y lo poético, entre historia o sociedad e «individuo», que — ley tendencial de la vida social bajo el capitalismo — cercena nuestra existencia como sujetos individuales y paraliza nuestro pensamiento sobre el tiempo y el cambio tan seguramente como nos enajena de nuestro discurso mismo ⁷⁰.

Mirar de otra manera exige herramientas diferentes.

La desaturación tenía que operar, en primer lugar, a nivel metodológico. Entendí que para eso era necesario emprender la escritura como un proceso intersubjetivo, comprender que el resultado de cualquier análisis es, ante todo, el resultado de un diálogo. Por eso en este libro no hay «voces de autoridad»: mis lecturas de las obras de la Poética de la ausencia funcionan como exploraciones teóricas en sí mismas y son inmanentes —es decir, que nacen de las propias obras, pero sobre todo que las propias obras ofrecen el germen de su lectura.

Que no haya voces de autoridad no quiere decir que no haya otras voces. Hay otras, otros, que resuenan en y con estas obras y que acuden al diálogo: cineastas, ensayistas, teóricas de la literatura, poetas, lingüistas, críticos de cine, de arte, de fotografía, escritoras. El corpus «teórico» que me acompaña en este ensayo pertenece a varias disciplinas, y no todas tienen nombre. La distinción entre quienes «crean» y quienes «teorizan» se volvió irrelevante mientras iba escribiendo, y eso se refleja en la estructura de los capítulos: cada uno se abre y se cierra con la lectura de una o varias obras de la Poética de la ausencia, pero en el medio de cada uno hay un desvío. Los desvíos son lugares donde tomar distancia de esas lecturas inmanentes, donde ejercer un diálogo entre lo particular, lo mínimo, y su imbricación en un paisaje más general. Entre inmanencia y trascendencia, quizá. Una manera de comprender la escritura como aquello que hacemos cuando nos acercamos y nos alejamos al mirar una fotografía. Como un proceso, sí, dialéctico:

«Demasiado lejos, se pierde de vista [...], demasiado cerca, se pierde la vista. Es una manera de decir que una imagen solo es legible si se hace dialéctica» ⁷¹ .

La estructura general de este libro también trata de reflejar ese proceder dialéctico. Está dividido en dos partes. La primera habla de la ausencia: parte de la hipótesis de que algo que está ausente tiene que tener un impacto en la forma. La segunda habla de lo poético: parte de la hipótesis de que lo poético permite un modo de comunicación eminentemente contestatario y que este tipo de comunicación lo sitúa muy cerca de lo visual.

En la primera parte, analizo cómo la ausencia se materializa formalmente en las obras de la Poética de la ausencia: el primer capítulo entiende, junto a Yolanda y El gran vuelo, el montaje como una manera de realizar grietas en el continuum del tiempo y de ejercer una dialéctica entre crítica y emoción: a la cita acude un Benjamin que conversa con Bertolt Brecht, pero también con Asja Lascis. En el segundo capítulo me centro en Pepe el andaluz, Emak Bakia Baita, Madre y Façades: propongo que la búsqueda, el desvío y el error son dispositivos que contestan el modelo temporal imperante en el capitalismo tardío y para ello convoco, necesariamente, a Chris Marker.

La segunda parte de este libro se pregunta cómo funciona lo poético en lo visual: en el tercer capítulo profundizo en la paradoja de Adorno sobre la lírica (¿cómo puede la poesía aspirar a la universalidad mediante su ilimitada individualidad?). Para ello, acudo a La memòria és un mirall trencat y retomo el diálogo iniciado con Pepe el andaluz. En el cuarto capítulo, recorro los planteamientos de Alexandre Astruc y Pier Paolo Pasolini sobre la relación entre el cine y la poesía, y con ellos dialogan Yolanda, La morte rouge y tres obras sobre madres: Madre, Conocerte otra vez y Este seu olhar.

De la colisión de ambas partes, había decretado al empezar a escribir este ensayo, emergería un concepto propio: la intimidad dialéctica. La intimidad dialéctica propondría que estas obras, mediante la forma, son capaces de devolver la subjetividad al pasado. Y que, una vez recobrada la subjetividad, consiguen relacionarse con el pasado en igualdad de condiciones: emergería

así una comunicación dialéctica en el sentido que propone Benjamin para la imagen. Y esa constelación no sería progresión, sino ruptura —algo en las antípodas de las obras de estructura cerrada, narrativa, que tratan de imponer su imagen del presente sobre el pasado, saturándolo, volviéndolo inoperante. La intimidad dialéctica propondría, así, una categoría alternativa —no intermedia— a la división clásica entre público y privado: defendería el potencial subversivo de la subjetividad.

O, como creo ahora, de la intersubjetividad: casi al final del proceso de escritura, comprendí que me estaba instalando en una concepción de la memoria que tenía mucho que ver con la lectura feminista que proponen algunas autoras, y ante todo Luisa Passerini, con la que me une haber empezado el camino desde extremos opuestos para llegar a la misma conclusión: a Passerini, estudiosa de la subjetividad, la memoria le sirvió para introducir la subjetividad en la historia; a mí, mi interés en la memoria acabó conduciéndome a la subjetividad.

Comprendí entonces que mi conceptualización de la intimidad dialéctica contenía un error de base: no se trata de devolverle la subjetividad al pasado. Nosotras, gentes del presente, no tenemos la capacidad de otorgarle algo que nosotras mismas le hemos robado. No se trata de algo que hacemos con respecto al pasado, sino que es algo que el pasado realiza con respecto a nosotras: el pasado se nos revela en el proceso mismo de la intersubjetividad. A lo que yo llamo «intimidad dialéctica», Passerini lo llama «restituir la subjetividad» ⁷² : comprender que la memoria se forma, no mediante mensajes autoritarios ni de autoridad, sino mediante mensajes que son incompletos, que están en suspenso, es decir,

lo opuesto al mensaje del veterano o del superviviente. No: «Tú que no has vivido esa experiencia no puedes comprenderla —a menos que me escuches», sino: «No puedo entender mi experiencia a menos que la tomes como tuya y propongas tu propio significado para ella» ⁷³ .

En el proceso de escritura descubrí, también, nuevos modos de emprender la investigación: descubrí la autoetnografía, descubrí la ego-historia, esos nuevos impulsos en los que

académicos de un amplio espectro de disciplinas empezaron a considerar en qué podrían convertirse las ciencias sociales si estuvieran más cerca de la literatura que de la física, si propusieran historias más que teorías, y si estuvieran conscientemente centradas en valores propios en lugar de fingir que están libres de valores ⁷⁴ .

Así que este ensayo empezó con el imperativo de Jameson, ese «¡Historicemos siempre!» de la investigación materialista, y terminó encontrándose con el «sitúate, siempre» de Donna Haraway y la epistemología feminista de los conocimientos situados.

Lo peligroso de trabajar sobre obras abiertas, en proceso, y llenas de grietas, es que una puede acabar colándose por esas grietas. Al terminar de escribir este libro entendí que, de la misma manera que del diálogo con las obras de la Poética de la ausencia había emergido la subjetividad del pasado, de mi diálogo con esas obras había emergido, también, la mía; yo, que quería teorizar la intimidad dialéctica, he terminado por encarnarla.

De eso habla la coda.

■

1 Isaac Rosa, «Empacho de memoria», El País, 6 de julio de 2006.

2 Rosa se refiere principalmente al gobierno del PSOE. En esa clave hay que leer su ironía sobre los «seis meses» del año de la memoria histórica: escribe este artículo en julio de 2006, y el Congreso había decretado que ese fuera el «año de la Memoria Histórica» solo unos meses antes, en abril. Todos los grupos parlamentarios votaron a

favor excepto ERC, que se abstuvo por considerar la iniciativa insuficiente, y el PP, que votó en contra y presentó una enmienda: proponían que, en lugar de memoria histórica, 2006 fuera declarado «Año de la concordia».

Ese mismo año, el gobierno del PSOE presentó el «Proyecto de ley por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la Guerra Civil y la dictadura», que se convirtió después en la conocida como Ley de la Memoria Histórica. Para un relato detallado sobre las insuficiencias de la ley, véase José Antonio Martín Pallín y Rafael Escudero, *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008. Para una visión más actualizada de cómo el discurso sobre la memoria ha ido acercándose cada vez más al discurso transnacional de los Derechos Humanos, véase Francisco Ferrándiz, «De las fosas comunes a los derechos humanos. El descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea», *Revista de Antropología Social*, núm. 19, 2010, págs. 161-189.

3 José F. Colmeiro, *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005, pág. 19.

4 Jo Labanyi, «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, 28, núm. 1, 20 de marzo de 2007, pág. 94. Nota sobre las traducciones: cito las obras en idiomas diferentes al castellano por su traducción canónica, cuando esta existe. En el caso contrario (porque no existan traducciones al castellano o porque prefiera mi propia traducción), cito la obra en el idioma original y las traducciones son mías. La única excepción son dos ensayos de Walter Benjamin, que traduzco de su versión inglesa. No lo volveré a anotar.

5 José F. Colmeiro, op. cit., pág. 18.

6 Teresa Vilarós, El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Madrid, Siglo XXI, 1998, pág. 11.

7 Gregorio Morán, El precio de la Transición, Barcelona, Planeta, 1991, pág. 80.

8 Ibíd., pág. 21.

9 «Desde comienzos de los años ochenta se habían dejado oír voces poco complacientes con la manera en la que se realizó el cambio postfranquista, incluso por parte de autores tan poco sospechosos como Juan Luis Cebrián, quien en 1980 publicaba La España que bosteza: apuntes para una historia crítica de la Transición . Libro al que le siguieron críticas muy contundentes y mordaces como las esbozadas por José Vidal-Beneyto en Diario de una ocasión perdida (1981) y por Gregorio Morán en su obra El precio de la Transición (1991). No obstante, el golpe de Estado de febrero de 1981, la victoria socialista en las elecciones generales de octubre de 1982 y la entrada en la Comunidad Económica Europea en 1986 arrumbaron las minoritarias opiniones disconformes con la Transición a un espacio marginal y de escasa incidencia social», Óscar J. Martín García, «La Transición, ese oscuro objeto de deseo. Debates historiográficos sobre el cambio de régimen postfranquista en España», en Aarón León Álvarez, La Transición en Canarias, La Orotava, LeCanarien, 2018, pág. 58.

10 «La Transición no fue motivo de disputa política hasta el inicio de los debates sobre la memoria histórica, a finales de los años noventa», Ignacio Sánchez-Cuenca, «¿La culpa fue de la Transición?», en Foro virtual « La Transición: ¿qué hacemos con

ella?», disponible en: http://memoriasenred.es/foro_transicion/ . En ese momento, «nos encontramos con una poderosa corriente social que se niega a dar a la Transición posfranquista el carácter ejemplar que ha tenido durante los treinta años anteriores», Julio Aróstegui, «La Transición a la democracia, “matriz” de nuestra historia reciente», en Rafael Quirosa-Cheyrouze (coord.), Historia de la Transición en España. Los inicios del proceso democratizador, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007, pág. 43, apud Martín García, «La Transición», art. cit., pág. 58.

11 Los artículos de prensa de Rafael Sánchez Ferlosio y de Félix de Azúa, solo dos años después de la entrada en el gobierno del PSOE, son pioneros y de referencia debida: Félix de Azúa, «La política cultural “socialvergente”», El País (17 de febrero de 1984), y Rafael Sánchez Ferlosio, «La cultura, ese invento del Gobierno», El País (22 de noviembre de 1984). Capitales son también sendos ensayos publicados por Ignacio Echeverría en la mítica revista Lateral: «La ceremonia del perdón» (Lateral, 1, noviembre de 1994, págs. 6-7) y «Troya festejada» (aunque en el archivo online de la revista aparezca bajo el título «Troya despejada» , Lateral, 2 de diciembre de 1994, pág. 32). En el ámbito de los Estudios Culturales, la bibliografía es ingente, por lo que, sin ánimo de ser exhaustiva, cito algunos de los trabajos pioneros sobre el tema: Joan Ramon Resina, *Disremembering the Dictatorship: the Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, 2000; Alberto Medina, *exorcismos de la memoria: políticas y poéticas de la melancolía en la Transición española*, Madrid, Libertarias, 2001; Cristina Moreiras Menor, *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2002; el volumen editado por Eduardo Subirats, *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002, y los ya citados de Labanyi, Colmeiro y Vilarós.

12 Martínez explica que el concepto es de forja colectiva y cita algunos predecesores de «puntos de vista escasos, exóticos»: Gregorio Morán, Manuel Vázquez Montalbán, Rafael Sánchez Ferlosio, Juan Aranzadi e Ignacio Echevarría (Guillem Martínez, CT

o la Cultura de la Transición, Barcelona, Debolsillo, 2012, pág. 13). Quizá uno de los primeros en usar el término —aunque en minúsculas— fuera el propio Ignacio Echeverría, en uno de los citados artículos de Lateral: «Entre la ilusionada expectativa abierta por el primer acontecimiento [la muerte de Franco] y la indiferencia hacia la probabilidad del segundo [la eventual victoria de la derecha en las próximas elecciones] podría decirse que se desarrolla la “cultura de la transición” en un sentido amplio, que derivaría de la secuencia sociopolítica una secuencia estética y también moral», Echeverría, «La ceremonia del perdón», art. cit., pág. 6.

13 La cita continúa: «Dicha enmienda a la totalidad asume y reproduce los mitos proyectados desde el poder, que han convertido la consecución de la democracia en propiedad casi exclusiva de unos pocos líderes procedentes del antiguo régimen y de los sectores moderados de la oposición», Martín García, «La Transición», art. cit., pág. 56.

14 Pablo Sánchez León, «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española», Kamchatka. Revista de análisis cultural, 4 (2014), pág. 93.

15 Vicente Sánchez-Biosca, Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria, Madrid, Alianza Editorial, 2006, pág. 247.

16 Laura Gómez Vaquero, Las voces del cambio: la palabra en el documental durante la Transición en España, Madrid, Documenta Madrid, 2012, pág. 16.

17 Para Gómez Vaquero, «en pocos años se pondría de manifiesto la

necesidad de abandonar dicha empresa en aras del desarrollo y la modernización de un país deseoso de pasar página», Laura Gómez Vaquero, «Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción desde los años setenta en España», *Secuencias: revista de historia del cine*, núm. 30, 2009, pág. 95. Para Monterde, cuando «se levanta la veda de la censura estatal (la de la industrial o de la autocensura nunca se levantó y eso ha tenido serias consecuencias sobre el cine histórico y también para el resto de nuestra producción), se impuso la ley de la conciliación y el consenso, aquella que dice que nadie tuvo nunca la culpa de nada y que todos fuimos víctimas [...]. Y muestra de la pervivencia de ese “atado y bien atado” fue la desaparición del primer oleaje documentalístico sobre la Guerra, o incluso la propia Transición. Después de... fue el certificado de defunción de la desaparición de un cine demasiado incómodo y que la propia legislación “protectora” acabó de cercenar», José Enrique Monterde, «El cine histórico durante la transición política», en *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, pág. 57.

18 Germán Labrador, *Culpables por la literatura*, Madrid, Akal, 2017, pág. 86. Labrador ha sido uno de los autores que han desvelado toda una cultura que había quedado sepultada bajo el relato hegemónico de la Transición, en este caso la contracultura.

19 Giulia Quaggio, *La cultura en Transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2014, pág. 244.

20 *Ibíd.*, págs. 30 y 202.

21 Martínez, CT, pág. 11.

22 Parto del concepto de hegemonía tal y como lo desarrolló

Gramsci, principalmente en los Cuadernos de la cárcel, y tal y como ha sido leído por Raymond Williams y Perry Anderson. Cfr. Perry Anderson, «The Antinomies of Antonio Gramsci», *New Left Review*, I, núm. 100, 1976, págs. 5-78. Raymond Williams, *Marxism and Literature*, Oxford, Oxford University Press, 1978, esp. págs. 108-114.

23 Sobre control coercitivo y control consensual, y sobre el concepto de consenso en Gramsci, véase Benedetto Fontana, «Hegemony and Power in Gramsci», en *Hegemony: Studies in Consensus and Coercion*, Nueva York, Routledge, 2008, págs. 80-107. Por otra parte, el consenso podría ser una de las claves para entender la naturaleza del nacionalismo español contemporáneo y su relación con la Transición, como explica Luisa Elena Delgado, véase Luisa Elena Delgado, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI, 2014, así como el artículo de Alberto Medina, «De la emancipación al simulacro: la ejemplaridad de la transición española», en *Subirats, Intransiciones*, op. cit., págs. 23-36.

24 Joan Ramón Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, 2000, pág. 10.

25 Labanyi, «Memory», art. cit., pág. 94.

26 Morán, *El precio...*, op. cit., pág. 80.

27 Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», trad. de Reyes Mate, *Medianoche en la historia*, Madrid, Trotta, 2006, pág. 197.

28 Aquí es referencia obligada el texto de Sánchez León sobre la emergencia de esa mesocracia en España desde el desarrollismo. Un fragmento ilustra lúcidamente el resultado de esa estrategia en el contexto español: «en plena crisis económica y con unas expectativas bastante poco halagüeñas para el país en conjunto, los recién estrenados ciudadanos decían entonces tener bastante confianza en su futuro social y económico. Una de las paradojas de esta época consiste, así, en que una inmensa mayoría de los trabajadores se sentía, bien participando, entrando con éxito o pronosticando su inclusión en la clase media, de la que huían en cambio minorías de jóvenes “de clase media”. Los miembros de las clases trabajadoras en sentido estructural estaban entonces convencidos de que estaban experimentando una movilidad ascendente o de que debían ir adquiriendo los valores y convenciones de esas clases medias en cuyos rangos aspiraban a incorporarse ellos (y en parte también sus hijos)», Sánchez León, «Desclasamiento», art. cit., pág. 88.

29 Charles S. Maier, *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009, pág. 123.

30 Enzo Traverso, *El pasado, instrucciones de uso*. Historia, memoria, política, Madrid, Marcial Pons, 2007, pág. 16.

31 Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Nueva York, Routledge, 1995.

32 «El postmodernismo señala la muerte de esas “metanarrativas” cuya función terrorista secreta era establecer y legitimar la ilusión de una historia humana “universal”. Estamos ahora en el proceso de despertarnos de esa pesadilla de la modernidad, con su razón manipuladora y su fetiche de la totalidad». Terry Eagleton,

«Awakening from Modernity», Times Literary Supplement, 20 de febrero de 1987, pág. 194.

33 Sarlo, Tiempo pasado. Cultura de la memoria a giro subjetivo. Una discusión, México, Siglo XXI, 2006, pág. 11.

34 Si bien es cierto que los productos culturales sobre la Guerra Civil y la dictadura empiezan a llegar a mediados de los 90, y que siempre es difícil establecer los hitos inaugurales de algo tan fluido, la crítica coincide en situar el inicio del boom a principios de los 2000. Para Helena López, «[d]os acontecimientos inauguran la avalancha de prácticas culturales (películas, ensayos, libros de ficción, congresos, conciertos, exposiciones, programas de TV, documentales, reportajes periodísticos, etc.) que abordan el tema de la memoria de la Guerra Civil, el exilio, y la dictadura en el nuevo milenio en España. Por un lado, el éxito de ventas de la novela Soldados de Salamina de Javier Cercas, publicada en 2001, y de cuya versión cinematográfica en 2003 es responsable David Trueba. Y por el otro, la exposición “Exilio” organizada en 2002, en el Palacio de Cristal del Parque del Retiro en Madrid, por la Fundación Pablo Iglesias en colaboración con el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía», Helena López, «Políticas culturales de la memoria: el caso de la exposición Literaturas del exilio, en el Centro Cultural de España en México», Hispanic Research Journal, 12, núm. 3 (junio de 2011), pág. 268. Para Sánchez Biosca, «la novela de Cercas, sin constituir en sí una convulsión, servía de crisol a un resurgimiento del tema entre un público muy vasto, que hoy ha multiplicado exponencialmente la producción de nuestra industria cultural», Sánchez-Biosca, Cine..., op. cit., pág. 309.

35 David Becerra Mayor, La Guerra Civil como moda literaria, Madrid, Clave intelectual, 2015, pág. 19.

36 Hortense Spillers, «Changing the Letter: the Yokes, the Jokes of discourse or Mrs. Stowe, Mr. Reed», apud W. J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, pág. 184.

37 Georges Didi-Huberman, «Ouvrir les camps, fermer les yeux», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 5, 2006, pág. 1.011.

38 Martínez, CT, op. cit., pág. 16. La cursiva es mía.

39 «Lo que está en juego es una forma nueva de aclimatación sin compromisos ni hipotecas del pasado: el oportunismo. Es irrelevante que este sea deliberado o no; lo sintomático es que, ante los imperativos del presente, el pasado que desea ser evocado enmudece y acaba desapareciendo... sin dejar huella», Sánchez-Biosca, *Cine y Guerra Civil española*, op. cit., pág. 296.

40 Sánchez-Biosca, *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006, pág. 80. Páginas antes, el autor afirma que «[s]e elaboró una retórica visual que se convirtió pronto en doxa, cuyas convenciones de estilo y tonalidad emotiva servían casi indistintamente para representar dramas de la Guerra Civil como del primer franquismo. Durante muchos años, este estilo fue no solo un género cinematográfico, sino un verdadero paisaje para la memoria reconocible en sus primeros compases y dirigido a un público masivo en cuya atmósfera cercana al melodrama, galería de personajes y tramas, plasticidad especial, decorados y cromatismo emocional los espectadores estaban llamados a reconocerse [...]. Narraban historias bajo la paradójica forma de practicar un congelado del tiempo», pág. 67.

41 «Una consecuencia de la común tendencia a sustituir memoria

histórica del pasado por la nostalgia, es que el pasado ha quedado simplemente reducido a un número de clichés, de imágenes, textos y sonidos que no son sino “máscaras” y “voces” guardados en ese “museo imaginario” de la cultura posmoderna del que habla Jameson. Entre el olvido y la memoria nostálgica, el cine español construye así un pasado desposeído de memoria viva, un pasado fosilizado estéticamente, apenas sin pena ni gloria», Colmeiro, *Memoria*, op. cit., pág. 187.

42 Labanyi opone a estas una minoría de obras en la que la presencia fantasmagórica del pasado violento nos obliga a «confrontar cuestiones de transmisión transgeneracional y a reconocer que el legado inquieto de la guerra sigue importando», Labanyi, «Memory», art. cit., pág. 103 .

43 Didi-Huberman, *Ouvrir les camps*, op. cit., pág. 1.012.

44 La definición es de Enzo Traverso, op. cit., pág. 69.

45 Terry Eagleton, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Londres, Verso / NLB, 1981, pág. i.

46 Benjamin, «Excavation and Memory», *Selected Writings*, 2, Cambridge, MA, Belknap Press, 2005, pág. 576.

47 Benjamin, trad. de Mate, op. cit., pág. 107.

48 Cfr. el estudio pionero de Susan Buck-Morss, *The Dialectics of*

Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project , Cambridge, MA, MIT Press, 1989. Para una introducción al concepto y más referencias bibliográficas, véase Max Pensky, «Method and Time: Walter Benjamin's Dialectical Images», The Cambridge Companion to Walter Benjamin, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2004, págs. 177-198.

49 Walter Benjamin, Libro de los Pasajes, Madrid, Akal, 2005, [N2a, 3], pág. 464.

50 Eagleton, Walter Benjamin, op. cit., pág. 56.

51 Benjamin, Pasajes, [N3,1], op. cit., pág. 465.

52 Maurice Halbwachs, La memoria colectiva, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

53 Annette Kuhn, Family Secrets: Acts of Memory and Imagination, Nueva York, Verso, 2002, pág. 5.

54 Walter Benjamin, «A Berlin Chronicle», One Way Street and Other Writings, Londres, Verso / NLB, 1979, pág. 314 (hay edición en castellano: Crónica de Berlín, traducción de Carmen Cáceres, Madrid, Adaba, 2015, págs. 42-43). La cursiva es mía.

55 W. J. T. Mitchell, Teoría de la imagen, Madrid, Akal, 2009, pág. 139.

56 Para entender la necesidad de desaturar nuestra mirada, debo mucho a la obra colectiva *Concentrationary Cinema*, cuyas editoras proponen el término «concentrationary cinema» (cine concentracionario) para escapar de la discusión sobre la representación del Holocausto y analizar *Nuit et brouillard*, de Alain Resnais, como pionera de una nueva política de representación. «Con el fin de evitar los comentarios a menudo estériles, y potencialmente antisemitas, sobre si se ha puesto el foco en el holocausto como sufrimiento judío en comparación con el sufrimiento de otras minorías, proponemos usar el término cine concentracionario para referirnos tanto a un sistema de terror creado y realizado históricamente y en lugares reales como a un concepto teórico que emerge de este estado de las cosas como una nueva posibilidad política. El cine concentracionario, entendido como un cine de reflexión crítica en estos dos sentidos de la vida moderna, constituye, por tanto, lo que llamaremos una nueva política de la representación», Griselda Pollock y Max Silverman (eds.), *Concentrationary Cinema: Aesthetics and Politics in Alain Resnais's Night and Fog*, Nueva York, Berghahn Books, 2011, pág. 4.

57 «[N]o en lo que el poema dice, sino en cómo lo dice y en cómo llegó a existir en primer lugar». Barbara Johnson, «Poetry and Performative Language», *Yale French Studies*, núm. 54, 1977, pág. 144. Antes que ella lo había hecho Roland Barthes, refiriéndose también a Mallarmé, pero fue Johnson la que lo desarrolló. Cfr. Roland Barthes, *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, pág. 77.

58 Benjamin ofrece una descripción de estos conceptos, tomados de Goethe, en las primeras páginas de «Two Poems by Friedrich Hölderlin», *Selected Writings: 1913-1926*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004, págs. 18-36.

59 Sonia García López, «Hincándole el diente a lo real: las óperas primas de los másteres de creación documental de Barcelona. Dos estudios de caso: Nedar/Nadar (Carla Subirana, 2008) e Iván Z (Andrés Duque, 2004)», en Nancy Berthier y Álvaro Fernández (coords.), Ópera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010), Guadalajara, Editorial Universitaria Universidad de Guadalajara, 2012, pág. 125.

60 André Bazin, «Ontología de la imagen fotográfica», ¿Qué es el cine?, Madrid, Rialp, 1990, pág. 28.

61 «Entrevista con Joan Fontcuberta», Fanzinant, disponible en www.fanzinant.com/Articulos/Joan-Fontcuberta .

62 Desde las pioneras Fiesta Ediciones (2009) y los Cuadernos de la Kursala (2007) hasta las más nuevas como Ca l'Isidret, Siete de un Golpe y Veinticuatro, por nombrar solo algunas de las muchísimas que han aparecido desde 2009.

63 Josetxo Cerdán y Miguel Fernández Labayen, «Memory and Mass Graves: Political Strategies of Independent Documentaries», L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos, 23, pág. 189.

64 Para un análisis en profundidad de la importancia de ambos másteres en el ámbito del documental de creación, así como de sus procesos de aprendizaje y referentes, véase García López, «Hincándole el diente a lo real», art. cit.

65 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Nuevas formas del documental en España. Urgencias de la contemporaneidad,

disponible en www.museoreinasofia.es .

66 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Historias sin final. Narraciones del otro cine (2010-2013), disponible en www.museoreinasofia.es .

67 Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Después de los márgenes. Tentativas sobre el otro cine en España, disponible en www.museoreinasofia.es .

68 VV.AA., «Un impulso colectivo. Cine español para los nuevos tiempos», núm. 4, Caimán. Cuadernos de Cine, abril de 2014, pág. 5.

69 Josetxo Cerdán, «No hacer nada», en Marta Álvarez, Ana Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón, No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pág. 47.

70 Fredric Jameson, Documentos de cultura, documentos de barbarie, Madrid, Visor, 1989, pág. 17.

71 Didi-Huberman, Ouvrir les camps, op. cit., pág. 1.032.

72 Luisa Passerini, Memory and Utopia: The Primacy of Inter-Subjectivity, Londres, Equinox, 2007, pág. 50.

73 *Ibíd.*

74 Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner, «Autoethnography: An Overview», *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12, núm. 1, 2011.

PRIMERA PARTE

QUIEBRES DE LA AUSENCIA

In any event, one does not worship at the grave of great thinkers. But what then is the appropriate gesture? Death is an awkward business. And so is remembrance.

MICHAEL TAUSSIG

Todo acto de memoria se funda sobre una paradoja: la de referirse al pasado por medio de huellas. Las huellas, explica Paul Ricoeur, son algo visible, son la presencia de una ausencia ⁷⁵. Por eso, para los filósofos griegos, la memoria era, ante todo, una aporía: «Aporía de la presencia de lo ausente y de lo anterior» ⁷⁶.

La primera parte de este ensayo trata sobre las materializaciones de esa aporía en el plano formal. Nace de la convicción de que algo que está ausente debe, necesariamente, trastocar nuestro presente y, con él, su representación. Cuando lo ausente se hace presente, altera radicalmente nuestra concepción y sobre todo nuestra experiencia del tiempo: los compartimentos en que separamos pasado, presente y futuro se resquebrajan. Exactamente igual que un fantasma, como escribe en su hermoso estudio Avery Gordon:

[L]o fantasmático [haunting] pertenece al ámbito de la agitación y del problema, es ese momento (tenga la duración que tenga) en el que las cosas no están en los sitios que les corresponden, en el que las grietas y el cordaje quedan expuestos, las personas que se suponía que eran invisibles aparecen sin ninguna intención de marcharse y en el que no podemos deshacernos de los sentimientos inquietantes; ese momento en el que hay que hacer algo diferente a lo que se ha hecho antes ⁷⁷.

No hablo, en este libro, de fantasmas. Elijo otras palabras. Pero ese elemento ausente que vertebró las obras que analizaré funciona, sí,

de modo fantasmático, desestructurando y estructurando al mismo tiempo: por un lado, quiebra cualquier posibilidad de linealidad, porque aquello que no está necesariamente perfora el tiempo presente y lo comunica con otros tiempos; por el otro, esa ausencia es, precisamente, el elemento vertebrador de todas estas obras, el punto central alrededor del que se construyen.

Esta primera parte, «Quiebres de la ausencia», comienza hablando sobre las estrategias de montaje que despliegan varias obras de la Poética de la ausencia: el primer capítulo funciona, en cierto sentido, como umbral, como puerta de entrada al análisis formal que desarrollaré en los cuatro capítulos que componen este libro. En todos ellos, entiendo el montaje como la práctica presente de esa técnica eminentemente modernista, con su radical potencial para realizar cortes, producir choques y, al fin, propiciar una estructura dialéctica.

En el segundo capítulo me centro en la temporalidad: analizo cómo esa ausencia se convierte en la ocasión para desarrollar un tratamiento del tiempo propio, que cuestiona la idea del tiempo concebido como progreso. Estas obras plantean maneras alternativas de relacionarse con aquello que no está: frente a la insistencia en la resolución de las obras promocionadas por la cultura de la Transición, las obras de la Poética de la ausencia reivindican el proceso, la búsqueda.

■

75 Paul Ricoeur, «L'écriture de l'histoire et la représentation du passé», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, núm. 4, 2000, págs. 731-747.

76 *Ibíd.*, pág. 736.

77 Avery Gordon, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008, pág.

CAPÍTULO 1

LAS MARCAS DEL MONTAJE

Cracks are generative.

REBECCA SCHNEIDER

En la decimoctava edición de PhotoEspaña, la galería Ivorypress organizó Under 35, una exposición de fotografías y fotógrafos menores de 35 años. La presentación de la exposición la realizó Joan Fontcuberta. Este había sido, a su vez, quien comisarió la muestra dedicada a jóvenes talentos de la edición anterior: Fotografía 2.0. No es casual que Fontcuberta tuviera una función central en ambas exposiciones: ambas muestras tenían un claro componente posfotográfico, un concepto acuñado y popularizado por él.

La posfotografía nació como una de las respuestas de la fotografía contemporánea a la nueva cultura de las redes sociales, a la sobreabundancia de imágenes y a la proliferación de medios digitales para captarlas. Se define como una práctica que no crea imágenes nuevas, sino que recicla las ya existentes (de ahí que Clément Chéroux la llame «[un] principio ecológico aplicado a las imágenes») ⁷⁸ . El propio Fontcuberta la bautizó como práctica de adopción, en oposición a la apropiación: si la apropiación hace hincapié en la autoría (apropiarse de algo es, etimológicamente, presentarlo como propio), la adopción se centra en «la tutela ideológica». En la obra de arte posfotográfica, no se trata, pues, de subrayar la creación, sino la elección del artista: «¿Dónde pasa a residir, entonces, el mérito de la creación? La respuesta parece simple: en la capacidad de dotar a la imagen de intención y de sentido, en hacer la imagen significativa» ⁷⁹ .

Las obras de la Poética de la ausencia son muy cercanas a la posfotografía. Algunas, es cierto, construyen imágenes nuevas, pero

otras se componen, prácticamente en su totalidad, de imágenes ya existentes. Es el caso de las dos obras en las que me centraré en este capítulo: el fanzine Yolanda y la película El gran vuelo. Esta última, por su soporte, no pertenecería, en puridad, al movimiento posfotográfico. Pero es lo de menos: mi intención no es catalogar, no es decretar si estas obras pertenecen o no a tal movimiento, sino señalar cómo algunos de sus mecanismos formales son también propios a la posfotografía. Es una manera de mostrar la contemporaneidad de las obras de la Poética de la asusencia, su hermandad con otras tendencias actuales.

Para analizar cómo estas obras se sirven del montaje para adoptar materiales visuales preexistentes debo, en primer lugar, aclarar mi concepción doble de la palabra montaje. Por un lado, entiendo montaje como sinónimo de edición, «lo cual incluye seleccionar y dar forma a los planos, disponer en un orden planos, escenas y secuencias, mezclar todas las bandas de sonido e integrar la banda de sonido definitiva con las imágenes»⁸⁰. Pero de esta descripción técnica del montaje emerge otra que concibe el montaje como fragmentación y como yuxtaposición de esos fragmentos: lo que Christian Metz denominó *montage-roi*. Es común ver en Serguéi Eisenstein al padre de esa concepción, con su «montaje intelectual», pero en mi comprensión del término son clave otras dos figuras contemporáneas a él: Walter Benjamin y Bertolt Brecht.

Mi concepción del montaje está, por lo tanto, íntimamente ligada a la emergencia de la modernidad; pero sería un error no reconocer la presencia del montaje antes. Las vanguardias artísticas experimentaron hasta la saciedad con la fragmentación y el collage, y algunos críticos llevan esta genealogía mucho más atrás en el tiempo. Roland Barthes lo llegó a relacionar con Diderot («Para Diderot, el *tableau* implicaba un proceso de selección, un acto intelectual que suponía la unidad del sujeto de tal acto»)⁸¹ y consideró la escena épica en Brecht como algo parecido a lo que fue la escena para Eisenstein y el *tableau* para Diderot: «Construyen un significado y, al mismo tiempo, la producción de ese significado» — y aquí la conexión con la performatividad de la forma poética, con el *Gehalt* al que me he referido en la introducción, es notable. En su Teoría estética, Adorno reconoció que, a pesar de que los últimos desarrollos artísticos habían emergido del montaje, toda obra de

arte tenía algo de montaje, desde el principio de los tiempos ⁸² . Y, como nos recuerda Metz, el propio Eisenstein veía pruebas de la primacía del montaje con cualquier pretexto, desde Dickens hasta Leonardo da Vinci ⁸³ . Lo que sucede en el siglo XX es que el montaje empieza a ser entendido como un elemento diferenciado; y como elemento clave, además.

En 1959, en una entrevista organizada por Cahiers du Cinéma, Roberto Rossellini constataba algo que ya era noción común: que el montaje ya no tenía, en el cine, el papel fundamental que había tenido durante los años veinte ⁸⁴ . Si bien esta afirmación sigue en vigor hoy en día, determinadas artes lo han tomado como su piedra angular. Por eso me parece clave entender del montaje en torno a dos autores que extienden su uso a áreas ajenas al cine: Benjamin a la escritura, Brecht al teatro. No se trata de ejercer una división entre diferentes soportes, más bien al contrario: lo hago para constatar una estructura de sentimiento que podemos observar hoy en día y de la cual forman parte tanto las obras de la Poética de la ausencia como el movimiento posfotográfico al que vengo haciendo referencia.

Esta hermandad en lo formal —construida alrededor de la primacía del montaje— tiene un reflejo en lo temático, donde se construye otro tipo de hermandad: vuelvo a las dos muestras de PhotoEspaña con las que abría esta introducción. Si la muestra de 2014 se centraba principalmente en

la hipervisibilidad (reality shows, cámaras de vigilancia, fotocartografía satelital, etc.) y a las dislocaciones de los valores canónicos de la fotografía (construcción del sujeto y relatos autobiográficos, tensiones entre archivo y memoria, condición de autor y cánones de calidad, etc.) ⁸⁵ ,

la muestra del año siguiente tenía otro elemento común: la ausencia.

En The Epilogue, Laia Abril construyó una obra sobre Cammy

Robinson, una joven inglesa que falleció a causa de la bulimia. Alberto Lizarralde presentó *Everything will be ok*, que parte de un fotolibro autopublicado en 2014 y en el que las imágenes encuentran su vínculo con la ausencia en la única frase que aparece en el libro, en la última página: «Realicé estas fotografías entre 2009 y 2013. Jorge murió en 2010». La obra de Javier Marquerie Thomas, *Los barroes del monje*, es una visita a la finca familiar, situada donde se desarrolló la Batalla de Brunete, y excava en una tierra aparentemente lisa para rescatar piezas de metralla y munición. Las imágenes de estas piezas se intercalan con fotografías de sus familiares, del paisaje y de «las estrellas que me unen con los soldados»⁸⁶.

Sin embargo, la ausencia no era, ni mucho menos, el tema de la muestra. Al menos de manera explícita: la nota de prensa afirmaba que la exposición «tiene como hilo conductor la curiosidad e inquietud constante de estos fotógrafos»⁸⁷. Ni en el catálogo ni en la exposición había una sola mención a esa constante que parecía conectar la mitad de las obras. Es como si la ausencia se hubiera colado en esa exposición. Así, también, de manera oblicua y en silencio, la ausencia parece haberse colado en la cultura española contemporánea.

Las dos obras a las que me refiero a continuación usan el montaje como técnica privilegiada para aprehender esa ausencia: en Yolanda, las marcas del montaje se hacen evidentes para estampar el pasado con marcas de presente. En *El gran vuelo*, el montaje contribuye a una distanciación de esos materiales del pasado para fomentar un punto de vista crítico, en pos de una verdadera arqueología de la mirada.

1. MOSTRAR LAS COSTURAS

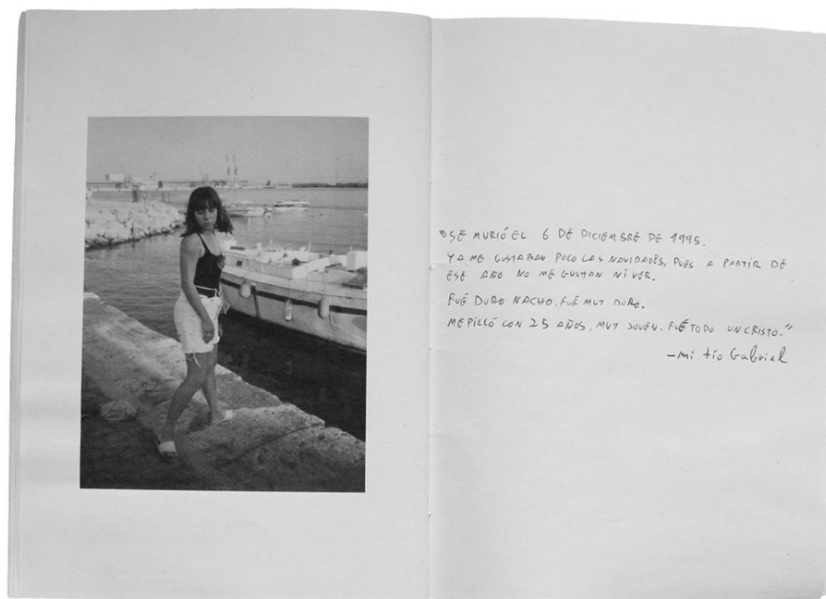
En 2011, el fotógrafo Ignacio Navas encontró en un álbum la foto de una joven que lo sostenía en brazos, el día de su bautizo. Nadie le había hablado antes de esa mujer que, sin embargo, debió de ser suficientemente importante en su familia como para fotografiarse con el bebé en un día tan señalado. Entonces empezó una búsqueda que el propio fotógrafo califica de aventura, «una excusa para creerse Indiana Jones»⁸⁸. Así construye Yolanda (2013), una obra que se basa ante todo en fotos de otros álbumes familiares y en los testimonios de su tío Gabriel. Conocemos entonces parte de la historia de aquella mujer, Yolanda, novia de su tío, enganchada a la heroína, que murió de sida en 1995, cuando Navas tenía seis años.

Yolanda se exhibió por primera vez en la galería Ponce + Robles, como parte de la sección off de PhotoEspaña, en 2013. Se volvió a exhibir en diciembre del mismo año, en una exposición colectiva sobre fotografía contemporánea española en el espacio Tabacalera, en Madrid. La obra de Navas estaba expuesta de manera sobria y destacaba, ante todo, su carácter casi artesanal: los textos estaban escritos a mano, con bolígrafo [1], y el artista había aprovechado espacios que en principio no estaban destinados a ser expositivos, como una columna con la pintura desconchada que dejaba entrever los ladrillos.

El producto final de Yolanda es un fanzine autoeditado por Navas en 2014. Ciertos aspectos de la obra han cambiado desde aquella primera exposición hasta el fanzine: algunos textos son diferentes, la producción es menos artesanal, empezando por la tipografía, y algunas de las fotos han sido reemplazadas por otras. En este cambio destaca sobre todo el hecho de que la imagen que dio inicio al proyecto (Ignacio en brazos de Yolanda, en su bautizo) [2] ya no forma parte del fanzine.

Refiriéndose a Aby Warburg, Didi-Huberman mantiene que el atlas es, ante todo, un gesto de elección entre el archivo. La manera de operar del atlas (y, por extensión, la del álbum) «es un recorte en el

archivo que hace visible, mediante el montaje, los múltiples elementos de los que se sirve»⁸⁹. Parece que este es, también, el sentido de la decisión de Navas, como si ya no necesitara mostrar la imagen que fuera central a su obra, porque esa imagen ya ha cumplido su cometido.



BOSE AURICUL 6 DE DICIEMBRE DE 1995.
YA ME GUSTABA POCO LAS NAVIDADES, PUES A PARTIR DE
EST DBO NO ME GUSTAN NIVIR.
FUE DIBE KACHO, FUE MUY DIBO.
ME PILEO CON 25 AÑOS, MUY DIBO. FUE TODA VECISTO."
-mi tío Gabriel

1. Yolanda.



2. Yolanda.



3. Yolanda.

Lo que no cambia entre la exposición de 2013 y el fanzine de 2014

es esa sensación de estar viendo los ladrillos de una pared que, en principio, no están destinados a ser vistos. En Yolanda las marcas del montaje no son solo aparentes: son deliberadas. El fanzine se abre con una foto de Yolanda en un balcón [3]: es de noche y el negro de su pelo se funde con el negro del cielo. Extiende los brazos sobre la barandilla y su cintura queda justo en el medio de esa línea blanca sobre la que se apoya. Quizá eso es lo primero que llama la atención a la mirada escrudriñadora: nuestra primera imagen de esta mujer que, sabemos, va a morir, es la posición de su cuerpo en forma de cruz; inevitable no pensar en la iconografía cristiana del cristo crucificado. Su mirada indescifrable adquiere entonces otra dimensión: la información extra-fotográfica nos señala ese doble régimen fundador de la fotografía, a la manera del Barthes que observa la imagen del condenado a muerte Lewis Payne: «Va a morir. Yo leo al mismo tiempo: esto será y esto ha sido; observo horrorizado un futuro anterior en el que lo que se ventila es la muerte»⁹⁰.

Un análisis más detallado de esta primera fotografía nos hará ver cómo ese doble régimen pasado-futuro esencial al acto fotográfico se extiende, en Yolanda, más allá de la fotografía propiamente dicha.

Vuelvo a la barandilla: en el lateral izquierdo, la línea blanca de metal termina donde empieza la página sobre la que ha sido impresa, como si la propia página fuera su continuación. En el lateral derecho, la barandilla se pierde en una línea vertical blanca, seguramente una pared. Hay que observar con atención para darse cuenta: la pared ocupa todo el extremo de la fotografía verticalmente, creando la sensación de estar ya en el papel en blanco del fanzine y no aún en la fotografía. La pared funciona entonces como elemento intersticial entre la fotografía y el fanzine. Señala la colisión de dos tiempos y dos espacios: aquel (pasado, allí) en el que la fotografía fue tomada y este (presente, aquí) de nuestro observar el fanzine. Y, como elemento intersticial, está a su vez llena de una materia mediana: la pared implica una tercera instancia en la fotografía, la posición de quien saca la foto, y quien ejerce de testigo. Sin esa pared, la mirada de Yolanda recaería sobre nosotras, espectadoras del presente. La presencia de esa pared nos hace tomar consciencia de un elemento más en la fotografía que

tiende a permanecer oculto. Entre Yolanda y nosotras está el acto de fotografiar, ese lugar que ni Yolanda ni nosotras podemos ocupar: el lugar del sujeto de la enunciación.

Me detendré en la enunciación y su relación con la cultura visual en la segunda parte de este libro, pero quería referirme a ello ahora para señalar cómo el acto de montaje implica, siempre, una reubicación con respecto al pasado, y que por ello ningún montaje es capaz de comunicar el pasado «tal y como fue». Incluso cuando una obra se ubica decididamente en el pasado (como las obras de la cultura de la Transición a las que me he referido en el capítulo introductorio, en las que la trama se sitúa en el pasado dictatorial o de Guerra Civil, normalmente como telón de fondo), su recepción presente, su elaboración con los materiales del presente, impide relatar la «experiencia auténtica del pasado». Al borrar las marcas del presente en su elaboración, las obras promocionadas por la cultura de la Transición, lejos de ofrecernos una relación no-mediada con el pasado, niegan cualquier proceso dialéctico y las vuelven, no solo inoperantes, sino anestésicas. Benjamin constata eso mismo en la historiografía clásica: «La historia que mostraba las cosas “como propiamente han sido” fue el más potente narcótico del siglo»⁹¹. Benjamin dice esto en el Konvolut N del Libro de los Pasajes, la cumbre de su método de «citar sin comillas»: su método, dice en el mismo fragmento, es comparable al proceso de dividir el átomo y aspira a liberar las enormes energías encerradas en el «érase una vez».

Las elecciones de montaje de Navas tienen un efecto similar, aunque en su caso no se trate de citar sin comillas, sino, más bien, de hacer esas comillas evidentes. Como si el montaje fuera un sello con el que certificar la presencia del ahora en las fotos que rescata de los cajones familiares.

Su manera de «estampar de presente» las fotografías toma diferentes formas. La segunda fotografía, por ejemplo [4], presenta el verde de un jardín bien cuidado, la calesa del mismo color, que solo son interrumpidos por ciertos puntos rojos (son las flores del jardín) y por un blanco dispuesto en bloques horizontales. A la derecha hay una fuente y, en el centro, dos figuras: un hombre y una mujer, Yolanda y el tío Gabriel. Parece una fotografía amateur más de una

pareja que se abraza frente a un paisaje. Nuestra mirada está tan acostumbrada a este cliché que la mano está pronta a pasar la página nada más verla. Pero algo nos detiene: la foto se muestra ampliada, en dos páginas contiguas, y el corte de la encuadernación se sitúa justo entre ella y él. Este simple gesto nos obliga a detener la mirada en algo que hasta entonces no habíamos observado: nos damos cuenta entonces de que él está sonriente y la abraza, mientras que ella mira a la cámara, seria, con las manos recogidas en el regazo. Nos damos cuenta entonces de la cualidad ominosa de la foto: la marca presente —fruto de la edición, obra de Navas— señalando una marca que ya estaba ahí en el mismo momento en el que se sacó la foto.

Esta manera de maquetar las fotos para que la pareja aparezca separada se repetirá más veces a lo largo del fanzine. A veces las fotos muestran, de nuevo, la marca de la encuadernación en medio, como en la que ocupa la mitad del fanzine: otra vez ella a la izquierda y él a la derecha, esta vez es en el mar y sus ropas se confunden con el blanco del barco sobre el que posan. Ella parece saludar a la cámara. No llegamos a ver si sonrío.

La separación se realiza también de otras maneras, haciendo que exploten otros lugares comunes de la fotografía amateur: en dos fotografías diferentes, los dos posan de la misma manera, ante el mismo escenario. Navas decide mostrar esas fotos en páginas contiguas: en uno de los pares posan frente a un ferrari amarillo, en un concesionario. En otro par, posan serios y elegantes: es la primera vez que ven el mar. Su pose y su ropa y el mar contrastan con el encuadre de la foto: están en un aparcamiento, encajonados entre dos coches. Este recurso se repite cuatro veces a lo largo del fanzine.



4. Yolanda.



5. Yolanda.



6. Yolanda.

Los elementos textuales parecen acudir a subrayar esta evidencia de las marcas del montaje. Además de las fotografías, Yolanda está compuesto por una decena de textos en primera persona que — descubrimos al final del fanzine— pertenecen al tío Gabriel. Pero los textos no aparecen al mismo nivel que las fotografías, sino que se insertan, como encartes, entre determinadas páginas del libro. A veces, estos encartes se sitúan, exactamente, entre la pareja, como sucede con el que se titula «París» [5-6]. Están posando en una terraza, tras ellos se extienden las vistas de París, van muy abrigados, hace frío. Entre ellos, el encarte lee:

Con la pasta que me he gastado, no hemos disfrutado de unas vacaciones en la vida. Todas las vacaciones íbamos a intentar dejar

la droga, cuándo vas a desengancharte, el mono. No te apetece nada, estar a todo trapo y no poder disfrutar de ello, y haciendo mogollón de viajes pero que al final no te desenganchabas, o te desenganchabas y luego volvías. Un intento de dejar, de salir de ese mundo y... y no poder. Qué frío hacía... pasmadicos ⁹² .

Si antes las señales de la encuadernación nos habían hecho detenernos en los detalles, ahora es el texto el que nos obliga a actualizar de nuevo una fotografía que nuestra memoria calificaría como mil veces vista; observamos así que la foto está fuera de foco y que el resto aparece sobreeexpuesto, un fondo blanquecino y nebuloso que podría ser cualquier ciudad. Otra lectura emerge entonces de manera evidente: el fondo impreciso, confuso, se vuelve la misma mirada que la pareja tuvo que haber tenido sobre la ciudad —esa mirada borrosa, indefinida, de quien, enganchado a la droga, «no ha disfrutado de unas vacaciones en la vida».

Así expuesto, el comentario parece obvio. Pero este es un comentario que emerge del análisis textual y que no está explícito en la obra; a Navas no le hace falta el comentario. Son los materiales los que, mediante las elecciones de montaje, hablan. En ningún momento hay en el fanzine una voz autorial que trate de imponer su opinión sobre el pasado: solo imágenes y texto que se yuxtaponen y crean instancias nuevas donde posar la mirada y construir nuestras propias maneras de leerlo.

2. (DESVÍO)

Algo así trataba de hacer el más clarividente de los montajistas mediante su método de citar sin comillas:

Método de este trabajo: montaje literario. No tengo nada que decir. Solo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los desechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos ⁹³.

No inventariar los materiales, es decir, no clasificarlos ni jerarquizarlos, sino que sean ellos mismos los que hablen, al ser usados: en la escritura de Benjamin para la historia, el sentido no se encuentra en la progresión narrativa de las ideas, sino en las colisiones que estas producen unas contra otras, en su puesta en conflicto, en su choque (shock). Aquí reside, en lo formal, su gran negación teórica de la historia como desarrollo, la historia como progreso.

El ejemplo más célebre de puesta en práctica de su método del «montaje literario» es sin duda su Libro de los Pasajes, pero Benjamin ya había desarrollado el método en obras anteriores. Pensamos en la devoción de Benjamin por lo fragmentario y su desconfianza hacia el sistema ⁹⁴ como un constructo eminentemente moderno —es decir, eminentemente contemporáneo al propio Benjamin—, pero en realidad muchos de sus contemporáneos no lo entendieron como tal. Entre los más críticos se encontraba su amigo Adorno. Cuando Benjamin le envió su ensayo «Charles Baudelaire, Tableaux Parisiens» para que el Instituto de Investigación Social lo publicara, a Adorno el método del montaje le pareció lamentable, como señala Susan Buck-Morss:

En realidad este primer ensayo está construido con tan poco cemento teórico entre los fragmentos, que el ensayo parece un muro sin acabado; así Adorno no estaba equivocado al identificar el (para él lamentable) principio de montaje que gobierna la forma del todo

95 .

Para Adorno, la falta de armazón teórica por parte de Benjamin vaciaba el texto de subjetividad y presentaba el mundo como un hecho sin interpretar.

Lo que Adorno parecía no ver era que el método de Benjamin no implicaba apilar fragmentos sin ningún orden, sino que la subjetividad del autor se hacía patente, precisamente, en ese ensamblaje de los fragmentos, en su contraposición para crear choques. Me detendré en el montaje como método para expresar subjetividad en el cuarto capítulo, pero es necesario entender ya que, para Benjamin, era el instrumento esencial para producir arte, y producir conocimiento, en la modernidad: ante la nueva realidad que imponía la ciudad moderna, era necesaria una nueva estética que rompiera con la anestesia creada por la acumulación de estímulos.

Pero ni la técnica del montaje como yuxtaposición de fragmentos heterogéneos para crear choques es exclusiva de Benjamin, ni el método del «montaje literario» es la única manera de servirse de él para «liberar las energías encerradas en el érase una vez de la historia». De hecho, sabemos que Benjamin estuvo influido por el surrealismo y conocemos su trabajo con los fragmentos y con el collage, pero tan fundamental como el surrealismo en el desarrollo de su pensamiento fue el teatro. Su interés por el teatro comienza ya con su tesis posdoctoral sobre el drama barroco alemán, pero se trata aquí de un interés más bien teórico, más bien textual. Fue el verano de 1924 el que signó otro tipo de encuentro con el género: en Capri conoce a Asja Lacis, la directora de teatro lituana abanderada del teatro infantil experimental en la Unión Soviética.

Se escribe a menudo sobre la relación Lacis-Benjamin en dos únicas

direcciones: por un lado, la relación romántica (y los pormenores de idas y venidas, encuentros y desencuentros que llegan a su cumbre en el Diario de Moscú)⁹⁶ y, por el otro, la influencia que tuvo Lacis en el descubrimiento del marxismo por parte de Benjamin. Esta concepción de la relación está profundamente marcada por lo que Gerschom Scholem escribió sobre el tema⁹⁷. Pero, como señala Justine McGill, el punto de vista de Scholem adolece de una comprensión muy rígida de la separación entre géneros: puesto que Benjamin era un pensador político, se asume que la única influencia que Lacis pudo tener en él sería en forma de idea política, inmaterial, teórica. McGill señala que en la conversión al marxismo de Benjamin fue clave la forma en la que Lacis llevaba su ideología marxista a escena⁹⁸, es decir, su práctica del teatro infantil. De hecho, la escritura de Benjamin cambia radicalmente después de este encuentro y del primer artículo de prensa que publica, firmado al alimón con Lacis:

A partir de 1926, la naturaleza de su producción sufrió una drástica alteración hacia el exterior —en pocas palabras, del hermetismo a lo público. Se convirtió en un prolífico reseñista de libros, cronista de viajes y guionista radiofónico, dejando atrás su dicción más esotérica en pos de un lenguaje desconcertantemente más concreto⁹⁹.

Benjamin conocerá a Brecht en 1929 —se lo presenta la propia Lacis. Pero para entonces el filósofo ya habrá publicado su *Calle de sentido único*, un libro compuesto exclusivamente por fragmentos —profundamente moderno, creado a partir del «montaje literario»—, cuya estructura Ernst Bloch comparará con la de un cabaret. Lo cito aquí in extenso porque volveré a estas consideraciones más adelante:

En sentido estricto, es verdad, hay poco en el cabaret más allá de su estructura abierta (que fácilmente puede convertirse en rígida). No ha dado origen a ningún drama nuevo; en general, ha servido como

entretenimiento para el pueblo y ha sido tan amorfo como lo es ese pueblo. Pero, de manera indirecta, el cabaret puede usarse como una de las formas más abiertas y —contrariamente a sus propias intenciones— más honestas del presente: se vuelve entonces un espejo de ese espacio vacío en el que no hay completud sin mentira y en el que solo los fragmentos pueden encontrarse e interactuar. Este efecto indirecto nació del vigor sinuoso y de la movilidad de escenas inconexas, de su fluidez e interpretación, de su proximidad al mundo de los sueños. [...]

Con Benjamin, estos actos se vuelven filosóficos: como un modo de disrupción, una forma para la improvisación y la percepción inmediata, para detalles y fragmentos que ni siquiera aspiran a construir un sistema. Aforismo, instrucción, diálogo, tratado —estos géneros filosóficos siempre se han desarrollado mejor fuera de cualquier sistema. [...]

El cabaret toma una forma muy diferente en los experimentos de Benjamin con las formas en miniatura: una improvisación, desechos de una totalidad que ha explotado, una secuencia de sueños, aforismos y eslóganes ligados, como mucho, por una variedad de asociaciones oblicuas. Si el cabaret es un viaje a través de una cultura en estado de desintegración, el ensayo de Benjamin nos ofrece instantáneas o, mejor, un fotomontaje de ese viaje ¹⁰⁰.

La alegoría del cabaret no deja lugar a dudas sobre el vínculo esencial de la escritura de Benjamin con el teatro, ya antes de Brecht. Pero no hay duda tampoco de que, una vez producido el encuentro, los sistemas de pensamiento de ambos cambiaron, influidos el uno por el otro. A Benjamin, el teatro épico de Brecht no solo le interesó por su potencial crítico, sino que incorporó a su propia escritura técnicas como la interrupción, una de las claves del V-effekt de Brecht. Ambos autores entendieron el shock como el único elemento disruptor posible en la nueva sociedad capitalista, cegada por la alienación. Y ambos consideraron el montaje como el mejor método para producir esos shocks. Pero si ya me he referido a la manera en que Benjamin hacía uso del montaje, quiero hablar ahora, brevemente, sobre la concepción brechtiana del mismo; eso me llevará a presentar una manera alternativa de servirse del

montaje que también tiene eco en las obras de la Poética de la ausencia.

De la misma manera que Benjamin se opone radicalmente a la idea de progreso, Brecht encuentra su máximo enemigo en el teatro aristotélico: un teatro que tiene como elemento principal la catarsis, a la que se llega mediante la identificación del público con los personajes (principalmente con el héroe trágico) y mediante la construcción de una trama que se presenta a sí misma como orgánica y natural (de la misma manera que la historiografía positivista). Precisamente por esto, para Brecht el montaje era la clave que diferenciaba el arte tradicional del arte moderno: «Lo que convirtió al montaje en el principio de la obra de arte moderna fue que no se presentaba como algo natural o como una unidad orgánica»¹⁰¹. En el famoso debate acerca del expresionismo que mantuvo con Lukács en los años 30, Brecht defendió con firmeza las prácticas de escritura modernas frente al escepticismo de Lukács y su realismo crítico basado en categorías estéticas del siglo XIX¹⁰².

Para Brecht, como para Benjamin, el mundo moderno no permitía siquiera pensar en un sentido de unidad, sino que debía ser mostrado en su condición de artefacto. Y el teatro le permitía no limitarse a la mera textualidad. Los actores, por ejemplo, tenían instrucciones precisas de tomar cada acción como un elemento separado de la obra, y no con una unidad orgánica en mente (la resolución de la trama). Como explica Sánchez-Biosca, los actores debían «resquebrajar la identificación entre actor y personaje, única garantía de que se quiebre la identificación de cuño imaginario: la del espectador con los personajes y con la historia misma»¹⁰³. Para ello, ante todo, los actores debían cuidarse de actuar: alejarse de los personajes que interpretan y decir sus textos como si los estuvieran citando (aquí, al contrario del «citar sin comillas», hacer las comillas bien visibles). Como bien entendió el propio Benjamin y asimiló en su propia escritura, «citar un texto implica interrumpir su contexto»¹⁰⁴.

Mediante el montaje, los espectadores podían ver no solo la obra, sino también su proceso en directo, de la misma manera que la experimentaban el director y los actores. Lo que interesaba a Brecht no era el resultado, sino el camino. Algo que también ansiaba el

tercer epígono del montaje, Serguéi Eisenstein, citando a Marx: «La investigación de la verdad debe ser verdadera en sí misma: la verdadera investigación es la verdad desplegada, cuyos miembros dislocados se unen en el resultado»¹⁰⁵. Me referiré a esto en el siguiente capítulo, al analizar los vínculos entre el énfasis en el proceso y la estructura no narrativa que presentan las obras de la Poética de la ausencia.

El objetivo de Brecht era evitar las identificaciones y las emociones y mostrar la historicidad inmanente a cada situación para permitir la emergencia de la conciencia crítica en los espectadores. Por eso la obra expone su propio artificio, por eso «el contexto narrativo debe presentarse de manera dialéctica, no ilusionista y no lineal»¹⁰⁶. Ese es el triple objetivo de su *Verfremdungseffekt*. Las traducciones de este término son múltiples¹⁰⁷. En castellano, la más aceptada es la de «distanciación», pero en inglés varios críticos han propuesto «desfamiliarización». Sea cual sea la traducción que elijamos, es necesario hacer hincapié en el vínculo esencial que el término tiene con el formalismo y, en especial, con la *ostranenie* del lingüista checo Victor Shklovski, para quien la base de la literatura es la desautomatización del lenguaje mediante el extrañamiento y la complicación de la forma. Esta definición es muy cercana al lenguaje poético tal y como lo definió Jan Mukarovsky —que será, a su vez, la base para la teorización de la función poética de Roman Jakobson.

La distanciación brechtiana se ejerce, pues, desde múltiples frentes: la actuación de los actores y actrices, la disposición de las diferentes escenas, el propio texto y la separación de todos los elementos de la obra, de manera que funcionen de manera independiente para crear, así, shocks. Pero el Brecht que empieza a teorizar el *V-effekt* no es el mismo que el que dirige sus últimas obras. Para entonces, el dramaturgo no da tanta importancia al efecto en sí, sino que se centra más en desarrollar otro proceso en sus obras: la dialéctica entre identificación y extrañamiento (tanto de actores y actrices con sus papeles como del público con la obra), la dialéctica entre emoción y crítica. Esta dialéctica se aparta de la racionalidad un tanto dogmática que caracteriza sus primeros textos —«no deberíamos hacer que la audiencia sintiera emociones; deberíamos hacer que pensara. Pero la identificación con los personajes de la

obra hace que pensar sea casi imposible»— ¹⁰⁸ y es mucho más fructífera para iluminar ciertas obras de la Poética de la ausencia que realizan también ese uso contrapuntual de los diferentes elementos que las componen. Es el caso de la película *El gran vuelo*

.

3. EL MONTAJE COMO DISTANCIA CRÍTICA

La ausente en *El gran vuelo*, primer largometraje de Carolina Astudillo, es Clara Pueyo Jornet, catalana condenada a muerte por su militancia en el Partido Socialista Unificado de Cataluña (PSUC). En 1943, antes de que su sentencia fuera ejecutada, Clara escapó de la prisión de Les Corts de Barcelona. Lo hizo por la puerta principal. Y lo hizo sin dejar rastro; nunca más se supo nada de ella. Tenía 29 años.

Aprendemos esto en los cinco primeros minutos de la cinta, que funcionan a modo de prólogo, en el sentido preciso del término: introducen la película, pero a la vez constituyen una preciosa hoja de ruta para aproximarse a lo que veremos después, tanto temática como formalmente.

La narración de la voz en off comienza así:

No podemos escuchar la voz de nuestros muertos. Solo en recuerdos, sueños o en una imagen. Hay muertos a los que nadie reivindica porque su memoria se pierde sin apenas dejar huella. El rastro de Clara Pueyo Jornet desaparece en el verano de 1943.

Este texto inicial recoge ya varias paradojas. La afirmación de que hay muertos a los que nadie reivindica porque su memoria se ha perdido da la vuelta a la asunción común de que, mientras alguien reivindique la memoria de una persona muerta, esta seguirá presente. La película parte de lo contrario: a Clara Pueyo no se la recuerda porque su memoria se ha perdido: el vacío es aquí previo al olvido. Así lo hace notar la voz en off unos minutos después, mientras en la pantalla vemos una foto de sus compañeras de reclusión, condenadas, como ella, por haber pertenecido al PSUC. «Recientemente, al ser preguntada por Clara, María dijo no

recordarla.» La narración se deshace entonces en interrogantes: «¿Negaba su memoria para protegerla de algo? ¿Por rencor, olvido, o para estar en paz? ¿Cómo olvidar a la mujer que se fugó de esa misma prisión saliendo por la puerta principal semanas después de ser tomada esta fotografía?».

La segunda paradoja tiene que ver con la imposibilidad de escuchar «la voz de nuestros muertos». La narración afirma que solo podemos hacerlo mediante sueños, recuerdos o imágenes. Pero el material del que están hechos tanto los sueños como los recuerdos es vago: nunca reproducirán exactamente esa voz perdida. ¿Y las imágenes? Las imágenes carecen de sonido. Es posible que la narración esté refiriéndose a las imágenes como sinécdoque de metraje; en ese caso, la imagen filmada sí que sería capaz de restaurar una voz perdida. Pero esto no hace sino profundizar la paradoja: todas las imágenes en movimiento que aparecen en la película son mudas.

Tras las paradojas que abren la cinta, la narración nos presenta los materiales con los que tratará de aprehenderlas. «Tiene 29 años y deja tras de sí un puñado de cartas que no llegó a enviar y algunas fotografías. Si alguien hubiese filmado a Clara a finales de la década de los 20, se vería así, como ella, o así, o así».

«Un puñado de cartas que no llegó a enviar y algunas fotografías». Esta frase es tan certera que podría aplicarse a toda la Poética de la ausencia. Pero en el caso de *El gran vuelo*, el puñado de cartas y de fotografías no es suficiente: son apenas una docena que no servirán para poder evocar en el presente la figura de Clara Pueyo. Por eso, inmediatamente después de las cartas y las fotografías, la narración nos presenta el material principal del que estará compuesta la película: las imágenes de archivo. Así, mientras escuchamos estas palabras («Si alguien hubiese filmado a Clara a finales de la década de los 20, se vería así, como ella, o así, o así»), en la pantalla se suceden filmaciones de mujeres jóvenes: algunas miran a la cámara, otras sonríen, otras posan con un abanico. Porque no existe ninguna filmación de Clara; esa es la ausencia que, en el plano formal, responde a la ausencia del plano argumental y que la película trata de aprehender con imágenes de archivo.



7. El gran vuelo.

La banda sonora que acompaña esta apertura de la película se vuelve aquí más aguda: sonidos metálicos que se quiebran en una melodía que contrasta con lo desenfadado de las grabaciones de las muchachas. Esa música se funde con la primera imagen fija de la cinta. Es la primera imagen de Clara a la que tenemos acceso: tiene 15 años y posa en un estudio de fotografía [7]. La nueva música (más profunda, más lenta, más armónica) y los encuadres con los que se nos muestra a Clara por primera vez invitan a detenerse en ella. Al contrario de lo que sucedía con la obra de Navas, en la que muchas de las imágenes eran lugares comunes de la fotografía de familia, aquí la distancia temporal desactiva lo que la fotografía pudiera tener de cliché. La mirada quiere pararse sobre ese fondo, sobre el tono sepia, sobre esa mirada que no nos mira, sobre ese fondo entre bucólico y salvaje del estudio de fotografía, sobre las señales de un tiempo que no conocimos y que no volverá.

Pero la película no nos permitirá ese regocijo en lo melancólico: es más, pareciera que lo construye para, inmediatamente después, sacarnos de ese estado y ponernos alerta. Uno de los elementos principales para llevar a cabo esa tarea es la voz en off. Ante todo, sorprende la elección de una voz masculina: la directora es una mujer, el tema gira en torno a una mujer y toda la cinta —lo veremos después— es una indagación sobre el papel de las mujeres en la política, una crítica sobre la masculinización de los procesos de militancia, de la tajante separación entre activismo y vida. Y, sin embargo, la voz que nos acompaña durante toda la película, esa voz omnipresente que ejerce de guía, es la de un hombre. Mientras la pantalla nos muestra esa imagen de Clara, esa voz dirá:

Pero solamente podemos observarla así, lejana, en el centro de un paisaje ficticio, con la mirada dirigida a un lugar inaccesible. Una mirada que quizá imitó de una actriz del cine mudo: remota, perdida en otra parte. La pose resulta falsa porque Clara no es una femme fatale. Tiene 15 años y trabaja de modista en Manresa. Acaso le hubiera parecido poco solemne sonreír en el estudio de un fotógrafo. En esa época, las mujeres no solían hacerlo.

El comentario de la voz se quiere tan aséptico como lo es la neutralidad de su tono. Así será a lo largo de toda la cinta: en lugar de mostrarnos las imágenes cual artefacto de representación de la realidad, en lugar de usarlas para construir, a partir de ellas, una narración, la voz nos hará observarlas desde una perspectiva crítica. Es imposible no hacer notar aquí los paralelismos con el distanciamiento brechtiano.

Como espectadoras, no se nos introduce en la historia de Clara, sino que se nos sitúa ante ella. En este caso, por ejemplo («solamente podemos observarla así, lejana [...], con la mirada dirigida a un lugar inaccesible»), la voz del narrador nos da una premisa que será clave para la comprensión de la película. Esa mirada dirigida a un lugar inaccesible es precisamente lo que rastrea la película: no tanto la vida de Clara, sino hacia dónde, qué miraba. No tanto los datos fríos de una biografía, sino las razones, las emociones, que dan

carne a esa maraña de fechas, lugares y acontecimientos: el hilo de subjetividad del que está hecha la historia. No podemos saber lo que una muerta miraba, parece querer decirnos la cinta.

Rastrear la mirada de Clara la ausente se convierte en la tarea principal de *El gran vuelo*. Pero también lo hace en el sentido inverso: rastrear cómo, por qué, quién la miraba, o miraba a otras como ella. Realizar una «arqueología de la mirada». La indagación en la mirada va en ambos sentidos en esta película, tejiendo así una malla entre la historia personal y la historia social, sin que acertemos a saber dónde empieza una y dónde la otra. Hilvanar la historia personal con la historia colectiva es preguntarse entonces desde dónde miramos, quién y para qué tomó las imágenes. Y es, también, preguntarse por las imágenes que no están, esas que nunca se tomaron.

Por ejemplo aquí: hacia el minuto 20, sabemos, por una carta que su hermano le escribe a su esposa, que Clara está en Francia, trabajando como sirvienta en una casa. Las imágenes filmadas de muchachas que se divierten (corren, ríen, andan en bicicleta, dan palmas en un corro) dan paso entonces a imágenes de bebés de la clase acomodada y sus niñeras o, más bien, a fragmentos de ellas: son solo un rostro, o unos pies, o medio torso. Una vez más, la voz en off dirige nuestra mirada hacia las imágenes:

No hay imágenes que testimonien el trabajo de Clara en Francia. No es extraño. La mirada de la alta burguesía reconoce los cuerpos de las criadas en función de las niñas y niños que cuidan, y para acentuar su condición social. El uniforme no es suficiente. Las vemos en planos generales, sirviendo, o en encuadres cerrados que fragmentan sus cuerpos.

Ver es indisociable del poder, parece repetirnos la voz sin cesar. Así sucede también con nuestra mirada hacia esas imágenes en blanco y negro de los tiempos de preguerra, guerra y posguerra. ¿Cómo hemos mirado estas imágenes hasta ahora? ¿Cómo se ha hecho uso de ellas para construir la historia oficial? En el mismo sentido de la

saturación de la memoria a la que me he referido en la introducción, debemos preguntarnos también por algunas presencias que saturan las imágenes que se nos muestran. En este caso, por la hiperrepresentación de las mujeres.

Porque la mayoría de las figuras que aparecen en las imágenes de El gran vuelo son femeninas. La voz en off lo evidencia mediante la exégesis del trabajo de montaje. Por ejemplo así: «La Guerra Civil española provoca la movilización femenina. No solo las ves en los espacios públicos, en la política y en el trabajo. También en las imágenes». En ese momento, la música se transforma en sonidos metálicos entrecortados que podrían ser la voz de esas mujeres que vemos correr, y reír, ante la cámara, como pares con sus compañeros hombres. Por primera (y única) vez en la cinta, tenemos la sensación de que las personas en las imágenes hablan. Se suceden entonces imágenes de milicianas: ellas apuntando con metralletas, ellas con gorros del Frente Popular, ellas en carteles de guerra. La lectura de esta escena parece evidente: la guerra es, paradójicamente, la que da voz a las mujeres. Pero, una vez más, el montaje se encargará de echar por tierra cualquier lectura que nos haya parecido evidente.

Lo hace la voz, lo hace la música, lo hace la imagen: lo que antes parecían voces desaparecen y por la pantalla empiezan a desfilar grupos de mujeres de negro, con mantilla, en lo que muy probablemente sea una iglesia, o al aire libre, o en el gesto de cubrirse la cabeza. La narración apuntala: «[Las milicianas] se convierten en signo del reclutamiento masculino. [...] Pero las heroínas de cine no vendrán. En todas las revoluciones hay cosas que los revolucionarios se niegan a cambiar. Y el rol de las mujeres suele ser una de ellas».

Las mujeres, una vez más, convertidas en imagen que el patriarcado produce y utiliza en su propio beneficio. En este caso, para cosificar sus cuerpos como reclamo publicitario en tiempos de guerra, así como para subrayar la propia guerra como un asunto exclusivamente masculino: «Se necesitó un decreto y una serie de argumentos injustificados para apartarlas del frente: inexpertas, promiscuas o propagadoras de enfermedades venéreas».

Ocurren entonces dos escenas con imágenes manipuladas en

posproducción, algo que no es común en *El gran vuelo*. La primera imagen es la de dos niñas que posan frente a la cámara: dos niñas vestidas con ropa de domingo, con números en sus patines de juguete, en lo que parece un concurso [8]. Mientras el plano se va cerrando sobre ellas, vemos a un grupo de niños detrás, mofándose de ellas. El volumen de la música aumenta. La imagen se muestra a cámara lenta. El niño que está en el centro va a golpear a una de las dos niñas, para burlarse de ella; de pronto mira a cámara. El plano se detiene y su mirada se pone a la misma altura que la nuestra. Somos nosotras [9].



8. *El gran vuelo*.



9. El gran vuelo.

La otra escena alterada muestra una secuencia repetida: una mujer yace en el suelo, varios hombres la agarran y la levantan. Se ríe. Hemos visto la secuencia por primera vez cuando la voz en off se refiere al decreto para apartarlas del frente [10].



10. El gran vuelo.



11. El gran vuelo.



12. El gran vuelo.

La imagen se repite después, en loop. Con cada repetición, la imagen se va ampliando sobre el rostro de la mujer, hasta que deja de ser nítida y vemos sobre todo el grano de la película: la sonrisa ya no es tal, sino una mueca ominosa, un gesto que se repite [11-12]. Se ha convertido en signo. La voz lo constata: «Para ellas el

horror tuvo más de una cara. Y así, cual película muda, la risa se volvió una mueca en el reino del silencio».

La última estrategia de distanciamiento mediante el montaje a la que me quiero referir es la del uso contrapuntual del sonido ¹⁰⁹. En dos ocasiones en la película, escuchamos canciones en las que alguien canta: una voz femenina que canta en inglés, música alegre, una mezcla de swing con algunos de los sonidos metálicos que hemos venido escuchando a lo largo de la película. Las dos canciones llegan en forma de choque. Durante la primera canción, niños y mayores juegan en el mar: son escenas felices que concuerdan perfectamente con la música, como si las olas y los cuerpos se mecieran a su ritmo. La guerra ha terminado, nos ha dicho antes la voz. La música va decayendo: «Un mar que no será el de antes. La guerra erosiona el paisaje y hay alegrías que no podrán recuperarse», dice la voz en off.

La segunda canción cantada llega justo después del momento más conmovedor de la película: es una carta en la que Clara confiesa a un amigo que ha tenido una hija: «Tú aún no lo sabes, pero he tenido una hija. Otra pequeña tragedia. Murió de hambre. De hambre, ¿sabes, Félix? ¿Puedo perdonarla yo a esta sociedad?». Mientras una voz femenina, igualmente neutral, lee esta carta, en la imagen vemos a una mujer que se cae esquiando sobre la nieve y el sonido metálico se agudiza. Pero son apenas unos segundos: un corte brusco y empieza la canción, y entonces se nos muestran planos de mujeres y niñas que bailan una especie de charleston frente a la cámara.

Hay muchos otros ejemplos de este tipo de choques en la película: choques destinados a producir un distanciamiento crítico. Aunque no se trata solo de distanciar, sino de que esa distancia crítica nazca de un proceso dialéctico con una cercanía que tiene que ver con la emoción. Por eso, la película se mueve siempre en torno a esa línea entre mirada crítica y mirada empática, y ambas se nutren entre sí. Si bien esta primera parte está dedicada a las estrategias de montaje para fomentar una distancia crítica, en la parte siguiente me referiré al uso de la subjetividad en la construcción de ese segundo polo, el de la emoción.

En esa dialéctica reside, de hecho, la especificidad de la estructura

de sentimiento de la que emergen las obras de la Poética de la ausencia. Y es también esa dialéctica la que da nuevo sentido a técnicas que parecen pertenecer al pasado: distanciamiento por medio del montaje; montaje como yuxtaposición de fragmentos, pero también como aislamiento de mónadas que, en otro contexto, se desfamiliarizan, se vuelven extrañas; disociación de los diferentes elementos que componen la obra (en la fotográfica: imagen y texto; en la cinemática: imagen, música, texto-voz) y uso contrapuntual; Brecht, Benjamin, Eisenstein. Es cierto que, en lo que respecta al uso del montaje, las obras de la Poética de la ausencia establecen un diálogo con técnicas que están lejos de ser contemporáneas; y no lo ocultan.

Así como Bloch supo entender lo que conllevaba la publicación tardía de *Calle de sentido único* —«solo en nuestro tiempo podría aparecer un libro así sin caer en la pura irrelevancia»¹¹⁰—, el uso de estas técnicas por parte de las y los artistas de la Poética de la ausencia las hace pertenecer a la contemporaneidad. El concepto de legibilidad tal y como lo desarrolló el propio Benjamin es aquí completamente relevante. Igual de relevante es observar cómo estas técnicas que, sin ningún rubor, podemos llamar modernistas, se hacen legibles, es decir, se actualizan. La posfotografía, movimiento claramente contemporáneo, reivindicado y teorizado por los fotógrafos más influyentes de la actualidad, de la que tan cercanas están las obras de la Poética de la ausencia, ¿qué es sino una actualización de estas técnicas del montaje?

Andreas Huyssen advertía en varios textos, ya desde los años 80, que tras el giro posmoderno observaba un interés renovado por la modernidad. El mismo autor también había analizado, en *Twilight Memories*, cómo la «cultura de la conmemoración» surgió como respuesta a la pérdida de fe en las grandes narrativas de la modernidad, que habían mantenido la fe en el progreso lineal hacia un futuro mejor. Quizá las obras de la Poética de la ausencia respondan a esa doble realidad: por un lado, retoman técnicas de la modernidad. Por otro, perdida ya la fe en las grandes narrativas de ese mismo periodo, deben construir armazones mínimos a los que atenerse, con esos «desechos de una totalidad que ha explotado» a los que se refería Bloch: emergen así las estrategias de subjetividad sobre las que hablaré en la segunda parte.

Pero antes, es necesario observar cómo ese armazón mínimo, profundamente subjetivo, se articula. Una vez más, su estructura no puede ser la de lo lineal, sino que opera a modo de búsqueda. De eso trata el siguiente capítulo: de la falta de dominante narrativa, de la búsqueda.

■

78 Clément Chéroux, «El oro del tiempo», en Clément Chéroux, Joan Fontcuberta, Erik Kessels, Martin Parr y Joachim Schmid, *From here on: D'ara endavant: la postfotografia en l'era d'internet i la telefonia mòbil*, Barcelona / México D.F., Generalitat de Catalunya, RM / Arts Santa Monica, 2013, pág. 103.

79 Joan Fontcuberta, «From here on: apuntes introductorios», en *From here on*, op. cit., pág. 120.

80 «Montaje», en Ira Konigsberg, *Diccionario técnico Akal de cine*, Madrid, Akal, 2004, pág. 327.

81 Apud Roswitha Mueller, «Montage in Brecht», *Theatre Journal*, 39, núm. 4, 1987, pág. 473.

82 Vicente Sánchez Biosca, «Del excentricismo teatral a la teoría del montaje: Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein», en *Ficcionalidad y escritura*, ed. de Vicente J. Benet y M. Luisa Burguera, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994, pág. 95.

83 Cito in extenso por lo hilarante del párrafo: «La historia de la literatura y la de la pintura, generosamente invitadas a una especie de levantamiento en masa, no paran de darnos ejemplos de la

existencia del montaje avant la lettre . Basta con que Dickens, Leonardo da Vinci u otros veinte autores hayan acercado dos temas, dos ideas, dos colores, para que Eisenstein hable de montaje: la yuxtaposición más evidentemente pictórica, el efecto de composición más visto en literatura se convierten para él en proféticamente pre-cinematográficos. Todo es montaje. Hay algo de descarnado, a veces incluso molesto, en la manera en que Eisenstein rechaza el más mínimo trazo de creación continua: solo ve elementos pre-cortados que una ingeniosa manipulación vendría después a “montar”», cfr. Christian Metz, «Le cinéma: langue ou langage?», Communications, 4.1, 1964, pág. 52.

84 Ibíd.

85 «Entrevista con Joan Fontcuberta, comisario de la exposición Fotografía 2.0», PhotoEspaña, http://www.phe.es/es/noticias/1/noticias_phe/73/entrevista_con_joan_fontcuberta_comisario_de_la_exposicion_fotografia_2_0 .

86 Javier Marquerie Thomas, «Los barros del monje», 30y30, <http://www.30y3.com/javier-marquerie-thomas-los-barros-del-monje/> .

87 «Nota de prensa», IvoryPress, <http://www.ivorypress.com/es/art/under-35/> .

88 Entrevista personal, Madrid, 15 de diciembre de 2013.

89 Georges Didi-Huberman, «Ce qui rend le temps lisible, c'est

l'image», *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, núm. 1, 2010, pág. 124.

90 Roland Barthes, *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989, pág. 146. *Cursiva en el original*.

91 Benjamin, *Pasajes*, [N3, 4], op. cit., pág. 465.

92 Ignacio Navas, Yolanda (fanzine autoeditado), Madrid, Ignacio Navas, 2014, s.p.

93 Benjamin, *Pasajes*, [N1a, 8], op. cit., pág. 462.

94 Cfr. Michael William Jennings, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987, apud George L. Dillon, «Montage/Critique: Another Way of Writing Social History», *Postmodern Culture*, 14.2, 2004.

95 Susan Buck-Morss, *Dialéctica de la Mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*, Madrid, Visor, 1989, pág. 230.

96 Benjamin, *Diario de Moscú*, Madrid, Taurus, 1992.

97 Gerschom Scholem, *Walter Benjamin. Historia de una amistad*, Madrid, Debolsillo, 2014.

98 Justine McGill, «The Porous Coupling of Walter Benjamin and Asja Lacis», *Angelaki*, 13, núm. 2, agosto de 2008, págs. 59-72.

99 Así describe este cambio, por ejemplo, la nota editorial de la edición inglesa de *Calle de sentido único*, como señala McGill, «The Porous», art. cit., pág. 61.

100 Ernst Bloch, «Benjamin's Philosophy Cabaret», *New Left Review*, agosto de 1979, págs. 94-96.

101 Mueller, «Montage in Brecht», art. cit., pág. 473.

102 «La disputa de Brecht con Lukács sobre las “tendencias subjetivistas” es bien conocida. Lukács acabó por acusar a todo modernista de ser un “formalista” —excepto a Maiakovsky. Brecht respondió a Lukács en una serie de notas y ensayos breves que no se publicaron entonces, donde hacía referencia a la “naturaleza anti-marxista del criterio de lo atemporal de Lukács y a su recurso a las novelas para probar su opinion en contra de la poesía o del drama”. Para Lukács, la dialéctica del aspecto y la esencia era el campo crucial del realismo, “las grandes obras de la literatura crearon una superficie fiel a la realidad, pero eran capaces de revelar, al mismo tiempo, las fuerzas sociales inherentes que no eran aparentes en la existencia diaria”. Brecht, por otro lado, rechaza la omnisciencia del autor sobre la realidad: está más interesado en la relación del autor con esa realidad. La realidad solo ofrece “gestos” incompletos con los que comenzar», cfr. Robert Leach, «Mother Courage and Her Children», en Peter Thompson y Glendyr Sacks (eds.), *The Cambridge Companion to Brecht*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.

103 Sánchez Biosca, «Del excentricismo», art. cit., pág. 99.

104 Benjamin, «¿Qué es el teatro épico? (II)», Tentativas sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1998, pág. 37.

105 Sergei Eisenstein, El sentido del cine, La Habana, ICAIC, 1967, pág. 18.

106 Mara Polgovsky Ezcurra, «On “Shock”: The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht», Contemporary Aesthetics, 10, 2012.

107 Cfr., por ejemplo, la elección de Jameson, que es quien acuña el término V-effekt: «No es un menosprecio hacia el inmenso servicio de John Willett a la causa brechtiana [...] señalar lo que es erróneo en su traducción [...] de Verfremdungseffekt como efecto de “alienación”. El concepto marxista que identificamos como “alienación” es, de todas maneras, Entfremdung en alemán, así que esta hubiera sido mejor traducida como “extrañamiento” para mantener el sentido de su antecesor ruso (ostranie: “hacer extraño”). En cualquier caso, lo traduciré como “efecto V”, a pesar de cierto apego por el término más estético de “desfamiliarización”», Fredric Jameson, Brecht and Method, Nueva York, Verso, 1998, págs. 85-86.

108 Martin Esslin, Brecht. The Man and His Work, Nueva York, Doubleday and Company, 1960, pág. 133.

109 El término proviene, una vez más, de principios del siglo pasado: de la «Declaración sobre el cine sonoro» que realizaron, en 1928, los principales montadores-directores del cine soviético (Eisenstein, Vsevolod Pudovkin y Grigori Alexandrov).

110 Bloch, «Benjamin's Philosophy Cabaret», art. cit., pág. 94.

CAPÍTULO 2

LA BÚSQUEDA

Their Nowhere generates a strange, because unprecedented, awareness of time. Digital time. It continues forever uninterrupted through day and night, the seasons, birth, and death. As indifferent as money. Yet, although continuous, it is utterly single. It is the time of the present kept apart from the past and future. Within it, only the present is weight-bearing; the other two lack gravity. Time is no longer a colonnade, but a single column of ones and zeros. A vertical time with nothing surrounding it, except absence.

JOHN BERGER

Varios autores defienden que la Transición consistió, en el plano económico, en un pacto por perpetuar las estructuras económicas procedentes del franquismo, y su posterior (y veloz) transformación en capitalismo tardío ¹¹¹. Esa entrada en el capitalismo tardío vino acompañada por una temporalidad que le es propia. Y, en el caso de una democracia moderna basada en un pacto de amnistía respecto a su pasado dictatorial, la imbricación entre la temporalidad del capitalismo y el tratamiento del pasado produce consecuencias específicas. Específicas, también, en cómo la cultura se relaciona con el tiempo al abordar ese pasado.

Mi concepción de una «temporalidad propia» al capitalismo se origina en esa transformación fundamental de la percepción del tiempo que se dio durante los siglos XVIII y XIX y que señaló E. P. Thompson: la transformación del tiempo orientado hacia las tareas (propio a las sociedades agrarias) en un tiempo medido por los relojes (propio a las sociedades industriales).

Los que son contratados experimentan una diferencia entre el

tiempo de sus patronos y su «propio» tiempo. Y el patrón debe utilizar el tiempo de su mano de obra y ver que no se malgaste: no es el quehacer el que domina sino el valor del tiempo al ser reducido a dinero. El tiempo se convierte en moneda: no pasa sino que se gasta ¹¹² .

Desde el momento en que los patronos empiezan a comprar el tiempo de las trabajadoras y los trabajadores, el tiempo ya no pasa, sino que se gasta. Se reglamenta, se burocratiza: se vuelve el tiempo vacío y homogéneo que Benjamin ligará, por siempre, a la idea de progreso. Y el concepto de progreso es clave en la ideología dominante que permitió la Transición y que se afianzó con ella, como he señalado en la introducción.

«Ideología dominante» y «cultura hegemónica» son términos caros a mi reflexión, pero quiero aclarar que no me refiero, con ellos, a mecanismos impuestos exclusivamente desde arriba por las clases dominantes para subyugar a la clase dominada, sino que es esencial, como apuntan Luc Boltanski y Ève Chiapello, entender que «la mayoría de las partes implicadas, tanto los fuertes como los débiles, se apoyan en los mismos esquemas para representarse el funcionamiento, las ventajas y las servidumbres del orden en el cual se encuentran inmersos» ¹¹³ . En el caso de España, y como ha mostrado lúcidamente Pablo Sánchez León, esto se ve en la clasemediación de la sociedad española: desde los años 50 se fue perfilando un discurso que «situaba a las clases medias imaginadas como el fundamento sociológico y antropológico de un mundo superador de los conflictos sociales de la España contemporánea» y que fue calando tan hondo en la sociedad que «[s]i los jóvenes de los sesenta deseosos de desclasamiento no se insertaban en la cultura de la clase obrera era debido a que el peso del imaginario mesocrático había a su vez arraigado con fuerza en los valores de los trabajadores españoles» ¹¹⁴ .

Y en esta conversión exprés a la clase media, clave fue la idea de progreso: la mirada fijada en el futuro debe, necesariamente, dejar de prestar atención al pasado. Benjamin supo condensar la relación entre progreso y esa nueva temporalidad en una sola de sus tesis «Sobre el concepto de historia». La metáfora que construye a partir

del Angelus Novus de Paul Klee ha sido citada hasta la saciedad, pero no por ello deja de ser una luminosa reflexión acerca del papel del pasado en el presente durante el capitalismo.

El ángel de Klee se aleja de algo hacia lo que sigue mirando con un rostro desconcertado, perplejo. Es el ángel de la historia: su rostro mira por siempre hacia un pasado que es cúmulo de ruinas. «El ángel quisiera detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destruido» ¹¹⁵, pero algo más fuerte que él impulsa sus alas hacia adelante, hacia el futuro: es la tormenta del progreso. Para llegar a ser, esa tormenta solo puede presentar un tipo de temporalidad: es la temporalidad que avanza sin meandros, que no se detiene. El tiempo se convierte entonces en una cadena de acontecimientos que llevan a un fin y en una línea que avanza sin pausa hacia él.

El capitalismo tardío no hizo sino amplificar esa concepción del tiempo. La sociedad posindustrial no es ya la de los relojes y el time is money. O no solo: el capitalismo tardío presenta un tiempo sin ruptura, sin cortes, en funcionamiento continuo. Es lo que Jonathan Crary ha bautizado como la sociedad 24/7 ¹¹⁶, en la que la identidad social y personal se modela a partir del funcionamiento ininterrumpido de los mercados y las nuevas tecnologías. Crary basa su análisis en el dormir: en cómo dormir se ha convertido en el último reducto libre de la voracidad capitalista. Ante una sociedad que exige conectividad constante, en la que cada vez es más difícil distinguir entre el día y la noche, dormir se presenta como algo inútil, pasivo, de lo que no se puede extraer nada que tenga valor. Y no solo eso: en un sistema maquinizado, en el que lo social cada vez tiene menos importancia, en una sociedad construida sobre la indiferencia, algo tan intrínsecamente humano como dormir solo puede ser considerado como algo marginal, algo que recuerda demasiado a la cualidad vulnerable de la que estamos hechas las personas: «La temporalidad 24/7 es un tiempo de indiferencia, en el cual la fragilidad de la vida humana es cada vez más inadecuada y el sueño [dormir] no es necesario ni inevitable» ¹¹⁷.

Crary no se olvida de señalar la relación del sueño (o de la falta de sueño) con el desmantelamiento de otras necesidades sociales: la privatización del agua, de la sanidad. En relación está, también, la cultura y, específicamente para mi estudio, la cultura de la

memoria. Me he referido a ello en la introducción: el boom de la memoria se tradujo, en el caso español, en una gran cantidad de obras que trataban el pasado dictatorial y la Guerra Civil mediante parámetros que conseguían deshistorizarlo, despolitizarlo, saturarlo. La temporalidad fijada en el progreso, la temporalidad sin meandros ni fisuras, es uno de los mecanismos que más contribuyeron a dicha saturación. Gran parte de las novelas y películas sobre la dictadura y la Guerra Civil presentan una concepción del tiempo homogéneo, que avanza hacia un desenlace (pactado) y que, en su fijación con el futuro, en su linealidad esencial, impiden cualquier pausa, cualquier digresión, cualquier grieta. Y, con ellas, el diálogo entre tiempos que, creo, es posible, precisamente, en esos meandros.

Las obras de la Poética de la ausencia llevan esa temporalidad propia del capitalismo inscrita en su ADN: son, al fin y al cabo, productos de la posmodernidad. Pero llevar inscrita esa temporalidad no implica reproducirla: de la misma manera que muestran sus propios mecanismos de montaje, las obras de la Poética de la ausencia muestran su relación problemática con la temporalidad que les es contemporánea, y la hacen estallar.

1. BUSCAR EN MOVIMIENTO (ACROBÁTICO)

Como en Yolanda y en El gran vuelo, en Pepe el andaluz (2013), Alejandro Alvarado y Concha Barquero —director y directora— también tratan de reconstruir un álbum familiar a partir de una fotografía. La película parte de la filmación casera de una comunión:

Nunca pensé que iba a usar estas imágenes en una película. Era mi hermana quien nos grababa. Durante todos estos años estas imágenes me pasaron totalmente desapercibidas. Hasta que pensé que esa era la primera vez que veía a mi abuela bailar con un hombre.

Este inicio es ya una muestra de cómo Pepe el andaluz hace visibles sus propios mecanismos de montaje y de cómo explota la temporalidad: mientras la voz en off dice esas palabras, las imágenes del bautizo pasan rápido, en fast forward, hasta que llegan a la escena de la abuela bailando. Durante toda la película, parecemos estar junto a Alvarado y Barquero en la sala de montaje: la voz en off nos revela sus fuentes (estas imágenes las grabó mi hermana, etc.), escuchamos el sonido del proyector al mostrar las fotos, vemos los errores de la cámara: los reflejos, las veces en que la cámara se cae o tiembla. E incluso la voz en off nos cuenta las cosas que han sucedido fuera de cámara y que no se pudieron grabar. Son los fracasos sobre los que se construye la cinta.

En esa primera escena de la película, mientras vemos a la abuela María bailando en la comunión, escuchamos la historia de una ausencia: la de Pepe, su marido, el abuelo de Alejandro —la voz en off. La historia se nos va ofreciendo a retazos, pero no porque la información se esté repartiendo conscientemente, sino porque, a lo

largo de la película, acompañamos a Alejandro en su búsqueda: de pequeño, le contaron que el abuelo había muerto. Después se enteró de que el abuelo se había marchado a Argentina a finales de los años 40 y que nunca volvió. Nadie parece saber dónde está el abuelo ni, más importante aún, por qué nunca regresó, así que Alejandro sigue pistas que a veces le conducen a sitios precisos y a veces no.

La historia de Pepe el andaluz es fascinante. La manera de contarla también. Los anclajes temporales que aparecen a modo de fechas, por ejemplo: la película está estructurada en cinco apartados que corresponden a cinco fechas en estricto orden cronológico (1999, 2003, 2004, 2005, 2006), pero esas fechas, a menudo, parecen estar ahí más para complicar el tiempo que para anclarlo: el apartado correspondiente a 2003 empieza con la frase «yo nací en 1975»; el de 2004, «Pepe llegó a Buenos Aires en 1948». Y lo mismo ocurre con los lugares: a lo largo de la película nos desplazamos, desde Málaga, hasta Polonia, Colombia, Canadá y, finalmente, Argentina. Buscamos así a Pepe, que «parece haber desaparecido de su propia historia». No hay rastros, o no parece haberlos, en principio, porque gradualmente vamos hallando datos: hacia la mitad de la película, nos enteramos de que Pepe había estado casado con otra mujer antes de conocer a su abuela, y que ellos, de hecho, nunca llegaron a estarlo. Y que esa primera mujer lo inscribió, en 1985, en el Registro Nacional de Ausentes. «En derecho, ausente es aquel de quien se ignora si vive todavía y dónde está», nos explica la voz en off.

Pepe el andaluz es así Pepe el ausente, cuya presencia fantasmática es, sin embargo, una constante a lo largo de la película. Esa ausencia es la que quiebra toda posibilidad de linealidad, de narratividad: así se explica ese balancearse entre tiempos, entre fotografías anteriores a su marcha en el año 1948 e imágenes posteriores de Pepe, «imágenes imposibles» pero que, sin embargo, existen, por ejemplo, inscritas en los rostros de aquellos que vinieron después: el parecido físico entre Pepe y su hijo, el tío Pepín; el parecido físico entre Pepe y el propio Alejandro, su nieto, del que se habla varias veces en la película. El pasado, reverberando en el presente.

Es cierto que Pepe el andaluz podría haberse filmado con una estructura lineal: contar la historia del abuelo en la guerra, sus múltiples matrimonios, sus viajes, sus secretos, sus mentiras. Es decir, que podría haberse filmado en pasado, como una película nostálgica más, plegada a las pautas de la cultura hegemónica transicional. Pero la decisión de Barquero y Alvarado de grabar en el presente, de no estructurar la película como una narración, sino como una búsqueda, hace que el pasado y el presente se relacionen en igualdad: hace el pasado legible en el presente.

Así, Pepe el andaluz no solo es la búsqueda de un abuelo ausente, sino que, por medio de esa búsqueda, de ese tratamiento complejo, heterogéneo del tiempo, va articulando todas las cuestiones que se han cristalizado en ella. Mediante esa búsqueda, vamos destapando las capas del secreto familiar, de su construcción (el abuelo se fue porque era de los rojos, el abuelo se fue porque había cometido un crimen) y de su preservación. Poco a poco nos damos cuenta de que la abuela María sabía todo lo que la película va desvelando mediante arduas búsquedas: que el abuelo estuvo casado, pero también que estuvo en la cárcel, que se casó con otra mujer en Argentina. El día en que Alejandro decide viajar a Argentina, por fin, la abuela le muestra una foto de tres niños: son los otros hijos del abuelo, sus hijos argentinos. Así, la historia de Pepe trasciende el marco de lo privado, de lo personal, y pasa a cuestionar el silencio impuesto sobre el que se ha construido la historia reciente de España: el pacto del olvido, las historias familiares erigidas sobre secretos de los que no se puede hablar. Antes de que Alejandro emprenda el viaje a Argentina, la abuela María le dice, casi al oído, «si ves al abuelo, le dices que yo le perdono todo».

Volveré a Pepe el andaluz en la segunda parte de este ensayo. Antes, quiero referirme a la película Emak Bakia baita, de Oskar Alegria, porque, si hay una obra de la Poética de la ausencia erigida en torno a la búsqueda, es esta. Como Pepe el andaluz, la película de Alegria también es de 2013 y también dura 83 minutos. Señalo esta coincidencia azarosa a propósito: el azar, esa fuerza caótica, es quien marca el rumbo y la estructura de la película. Quizás, más que una obra en torno a la búsqueda, haya que decir que la de Alegria es una película-búsqueda, porque la búsqueda no solo está presente como tema vehicular, sino que la propia película, a través

de su forma, crea, performa esa búsqueda, en el sentido del Gehalt al que me he referido en la introducción.

Emak Bakia baita se separa del resto de obras de la Poética de la ausencia que he tratado hasta ahora porque en ella el elemento ausente no es una persona, sino una casa: la casa Emak Bakia, que en euskera significa «déjame en paz». En una casa llamada así, en la costa vascofrancesa, Man Ray grabó su película homónima. Hoy, la casa no aparece en ningún archivo, desconocemos su ubicación, y de aquella época quedan apenas tres personas vivas en el pueblo vascofrancés en el que se encontraba. O en el que supuestamente se encontraba. En su película, Man Ray solo muestra tres planos de aquella mansión: la puerta principal y su misteriosa aldaba, dos columnas que dan al mar y la costa en la que se sitúa. Esas son las tres únicas pistas con las que otro director, Oskar Alegria, comienza su búsqueda.

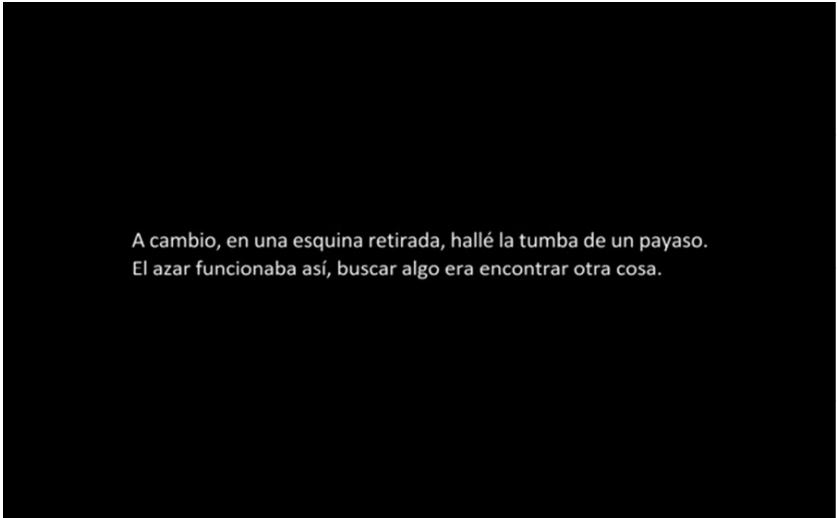
La película se abre con un horizonte al revés: el cielo abajo, el mar arriba y un texto inscrito sobre fondo negro que nos recuerda que «Man Ray rompió con todas las normas del cine»: la del hilo narrativo, la de representar el horizonte. La búsqueda empieza en un cementerio de Biarritz: parte de la posibilidad de que Man Ray hubiera leído la expresión «Emak Bakia» en un epitafio. Pero en el cementerio no hay ningún rastro de esa expresión: es el primer fracaso de la cinta, como anuncia el propio texto.

El fracaso era esencial en Pepe el andaluz y lo es también en Emak Bakia baita, como lo es para la totalidad de la Poética de la ausencia. El fracaso es, en ambas películas, lo que permite el hallazgo de elementos inesperados que viran la dirección original. El fracaso es, también, sinónimo de imperfección, es decir, de vulnerabilidad. De esa vulnerabilidad que, como señala Crary, es cada vez más inaceptable en la sociedad 24/7, la del consumo y la producción constantes. Los fracasos son en esencia improductivos, y así tratan el tiempo las obras de la Poética de la ausencia: se toman el lujo de no producir.

El hecho de que no produzcan nada de valor no significa, por supuesto, que carezcan de sentido: esos fracasos, es decir, esos espacios de fragilidad, son rendijas que permiten una entrada bidireccional a la obra. Abren compuertas por las que las espectadoras nos podemos colar, respiraderos que no existen en las

obras de estructura narrativa cerrada, lineal, perfecta —las obras de la certeza, en oposición a estas, obras de la duda. Y abren puertas por las que se pueden colar las presencias de otros tiempos. Si sostengo que la ausencia debe, para ser dialéctica, quebrar la forma, el fracaso es uno de los cinceles principales que utiliza para crear esas grietas.

En Emak Bakia baita, el potencial del fracaso se despliega de manera ejemplar. Al abandonar el cementerio sin haber encontrado lo que buscaba, la cámara se posa en una tumba peculiar: en ella se muestra la fotografía de un payaso [13]. Esa tumba, fruto del primer fracaso, es la excusa para comenzar una digresión en torno al trabajo de los payasos que entronca con la reflexión que atraviesa la película de Federico Fellini *I clown*: ¿puede morir un payaso? Esta reflexión regresará al final de la cinta, de manera sorprendente.



A cambio, en una esquina retirada, hallé la tumba de un payaso.
El azar funcionaba así, buscar algo era encontrar otra cosa.

13. Emak Bakia baita.

Enrique Vila-Matas dijo que esta era «una película llena de cajas chinas y un gran film acerca de la memoria»¹¹⁸, y no sorprende que así sea: la estructura de cajas chinas es el recurso estilístico por

excelencia de la oralidad, de los modos fragmentados y no narrativos de la memoria. Las cajas chinas son la consecuencia directa de los pequeños fracasos: en la búsqueda que está en el origen de la cinta, la de la casa Emak Bakia, se van imbricando así hallazgos, historias, tramas argumentales mínimas que, en principio, no parecen tener ninguna relación, pero que se van yuxtaponiendo, de manera aparentemente azarosa, para construir esta especie de metabúsqueda. Y vuelvo a evocar el azar: porque, ante la falta de pistas certeras, la búsqueda recae en sus manos. Así, la cámara sigue el viaje de un guante de plástico en el aire mientras busca una fachada que pueda contener algún resto del antiguo nombre de la casa. Segundo fracaso: no hay ni rastro del nombre Emak Bakia, pero el camino irregular que han trazado el viento y el guante de plástico deja otro mensaje, una especie de poema visual escrito con los nombres en euskera de las fachadas que ha recorrido. El poema termina así: «La casa del medio es la casa de la constancia; la última no tiene nombre» [14-16] .



14. Emak Bakia baita.



15. Emak Bakia baita.



16. Emak Bakia baita.

La estructura errática y errante, guiada por el azar, llega a hacerse explícita en la cinta, cuando el texto revela la manera en la que se acometerá (y en la que ya se está acometiendo) la búsqueda. En la pantalla se abre el libro *Huellas y señales de los animales de Europa*: para continuar la búsqueda, nos dice el texto, seguirá el camino que trazan las liebres, porque «solo los animales gregarios buscan en línea recta» [17]. Así comienzan los tumbos tanto geográficos (viajamos a Florencia, a París, vuelve a Biarritz) como temporales y temáticos. Cualquier cosa que se cruce en el camino

de la cámara parece ser excusa suficiente para abrir una caja más. La película, siguiendo los fracasos, se transforma así en una apología de la digresión.

Para continuar la búsqueda de la casa Emak Bakia decidí seguir el mismo camino que traza en sus paseos una liebre.

17. Emak Bakia baita.

Tengo que contenerme para no narrar todas las peripecias de la película, pero es necesario presentar algunas de esas cajas, aunque sea brevemente. En los primeros 40 minutos de la película, Alegría entrevista a un diseñador de ropa italiano que ha bautizado su marca con el nombre Emak Bakia después de escribir los nombres de sus 50 películas preferidas en papelitos y sacar uno al azar — Emak Bakia fue el primero que escribió y fue el primero que sacó—; visita la tumba de Man Ray en París, encuentra un CD del músico Robert Griffith, le pide permiso para usar una de sus canciones y el músico responde: «Jamás me negaré a la magia»; la cámara se le cae accidentalmente mientras graba un prado, a la manera del cine accidental de Ray; entiende que lo más interesante de las postales está en el reverso y viaja hasta Francoville para poder llamar a la puerta de la dirección de uno de esos misteriosos reversos (y hace que varias habitantes del pueblo traten de descifrar una postal

aquella casa y que la buscaba exactamente a la vez que él; unos músicos madrileños que hace tiempo desarrollan un proyecto «de música imperfecta» —llamado, cómo no, Emak Bakia— viajan hasta la casa para grabar sus sonidos, de modo que la casa construya su propia banda sonora; aprendemos que la princesa hizo una tesis doctoral sobre el olfato de las hormigas; Alegría realiza un casting de párpados en París para filmar, como lo hizo Man Ray, a mujeres durmientes y entrevista al escritor Tonino Benacquista, el favorito de varias de ellas.



19. Emak Bakia baita.

En los años 30, cayó un rayo en la casa Emak Bakia. En Bidart, el pueblo donde finalmente está la casa, solo quedan tres personas que recuerdan el incendio que se desató como consecuencia. Alegría las entrevista, pero, por supuesto, no podía tratarse de entrevistas en el sentido convencional de la palabra. En los tres casos, la cámara se fija en sus rostros, como en foto fija, aunque pronto notamos pequeños movimientos, los vemos respirar: es una filmación. Mientras observamos esos gestos mínimos, escuchamos sus voces. Recuerdan. Pero el recuerdo de la noche del rayo solo dura unos

segundos: inmediatamente, la narración se corta y el texto nos muestra unos pequeños descubrimientos, las otras cosas que recuerdan [20-25].

Michel Etcheberry.

Es la última persona que conoce los nombres que los pescadores daban a las rocas sumergidas bajo el mar.

20. Emak Bakia baita.



21. Emak Bakia baita.

Mayie Bastres.

Los nombres de las casas que retiene en su memoria son los mismos que aparecen en los mapas de 1831 y 1912.

22. Emak Bakia baita.



23. Emak Bakia baita.

André Izaguirre.

27 meses preso en el campo de concentración de Sachsenhausen. Escribía cartas a su familia bajo estricta censura. En la dirección, el nombre de su casa en vasco era el único espacio donde podía esconder mensajes secretos y pedir lo que necesitaba.

24. Emak Bakia baita.



25. Emak Bakia baita.

En la primera parte de la película, hemos escuchado al músico vasco Ruper Ordorika cantar «Izen zaharrak» (viejos nombres), una canción con letra del poeta Joseba Sarrionandia que habla sobre los lugares que desaparecen y sobre cómo, quizá, cuando todo desaparezca, solo queden los nombres:

¿Qué quedará para el futuro? / Quizá nombres de sitios, solo eso:

Ursouia, Itchasou, / Irouleguy, / Aussurucq y Tchoko Maitia... / La gente pronunciará esos nombres antiguos con aire de misterio, / la gente pronunciará esos nombres con aire de misterio.

La película de Oskar Alegria trata de preservar lo que está a punto de desaparecer, de convertirse en izen zaharra, nombre antiguo. Así pasa con los recuerdos de esos tres ancianos: a punto de perderse, acaban de ser preservados. Quizá eso explica el poso de orgullo en sus miradas, como si se supieran portadores de un saber que nadie más posee.

Además de los saberes de Michel, Mayie y Andrés, en Emak Bakia baita se salvan muchas otras cosas del olvido. Cosas que, de otra manera, Alegria nunca hubiera encontrado y que solo se salvan gracias al azar: precisamente negando la temporalidad de la productividad 24/7, construyendo espacios de pura suspensión de la linealidad, sinuosidades en las que el tiempo fluye con otra cualidad —una cualidad de «tiempo lleno», diría Benjamin. Los puntos del recorrido, entonces, por azar pero de manera misteriosamente armoniosa, se conectan en Emak Bakia baita, como confirma el final de la película. Alegria vuelve al cementerio del inicio de la cinta. Quiere recopilar más información acerca de aquel payaso. Cuando llega a la tumba ve que alguien ha llevado allí flores recientemente. Pero, una vez más, los archivos fallan: en el registro del cementerio no aparece la fecha del entierro.

La siguiente imagen es la de un hombre mayor que mira una fotografía: «Sí, esta es mi tumba. Y este soy yo» [26].



26. Emak Bakia baita.

Raymond Hermann tiene 79 años y vive solo en su casa de Biarritz. Durante 40 años, fue Clown Olivier en el Cirque d'Hiver de París. Se mudó al sur para cuidar a su esposa enferma. «Lo primero que hice al llegar fue esto», dice, señalando la foto de la tumba. Su esposa murió solo tres meses después y desde entonces Hermann vive solo, sin apenas salir de su casa. Cuenta los pájaros que ve por la ventana: «Hoy he visto cinco». Es difícil describir la ternura que desprenden las escenas con Hermann. Los gestos del hombre, las miradas a su entrevistador, los silencios entre ambos construyen un halo de fragilidad y de delicadeza que, literalmente, suspende el tiempo de la película y el aliento de la espectadora. Todo es leve y vulnerable. Todo sentido.

Alegría resucita a un muerto: «Le pedí disculpas por haber pensado que estaba muerto al comienzo de la película. Él me agradeció haberle resucitado», al igual que ha hecho con los viejos nombres de las rocas del fondo del mar, con la historia de la princesa rumana, con el propio cine de Man Ray. Pero no es un resucitar por medio de nombrar: es un resucitar que se consigue arañándole libertad al tiempo y convirtiéndolo así en una instancia en la que pueda tener lugar lo más esencial de lo humano que niega el capitalismo tardío: la vulnerabilidad, la fragilidad, la subjetividad.

Alegría, como el resto de las obras de la Poética de la ausencia, no se contenta con nombrar: en su obra, quienes habían perdido o estaban a punto de perder la subjetividad la recuperan.

2. (DESVÍO)

Este desvío empieza citando a Chris Marker in extenso. En el texto que acompaña a su CD-ROM interactivo *Immemory*, Marker reflexiona acerca de los conceptos heredados acerca de la construcción de la memoria y plantea una forma alternativa de concebirla: no como historia, sino como geografía.

En nuestros momentos de ensueño megalómano, tendemos a ver nuestra memoria como una especie de libro de historia: hemos ganado y perdido batallas, descubierto y abandonado imperios. Somos, como mínimo, los personajes de una novela épica («Quel roman que ma vie!» decía Napoleón). Un enfoque más modesto y quizás más fructífero sería considerar los fragmentos de memoria en términos geográficos. En cada vida encontraríamos continentes, islas, desiertos, ciénagas, territorios sobrepoblados y *terrae incognitae*. Podríamos dibujar el mapa de ese tipo de memoria y extraer imágenes de manera mucho más fácil (y veraz) que de cuentos y leyendas. Que el sujeto de esta memoria deba ser un fotógrafo o un cineasta no significa que su memoria sea, en esencia, más interesante que la del prójimo (o la prójima), sino solo que ha dejado rastros con los que uno puede trabajar, contornos para dibujar sus mapas ¹¹⁹.

La memoria como mapa recuerda mucho a la identidad como álbum, algo que propone David Harvey para entender el cambio de la percepción de la vida urbana —y, con él, la emergencia de un nuevo tipo de discurso— que llega con la posmodernidad. En *La condición de la posmodernidad*, Harvey analiza el libro *Soft City* (Jonathan Raban, 1974) como paradigma de este cambio: lo que destaca en el libro de Raban es, ante todo, la concepción de la ciudad no como un lugar estratificado, sino como un laberinto, un

panal (vemos ya los ecos necesarios en la cultura: el collage modernista, el pastiche posmoderno). La ciudad no respondería ya al proyecto ilustrado de la enciclopedia, sino más bien al constructo posmoderno del álbum: «La enciclopedia se convierte en un maníaco álbum de recortes lleno de coloridas entradas que no tienen relación entre sí, ni tampoco un esquema determinante, racional o económico» ¹²⁰ .

Marker sabe mucho de esas «entradas» que aparentemente «no tienen relación entre sí»: para el tipo de montaje que realiza, en el que primero graba, acumula sin guion predeterminado y luego se sienta a editar, la relación entre materiales diversos no emerge sino a posteriori. La obra de Marker es, dice la crítica, una obra erigida en torno a la memoria y por eso no sorprende que su reflexión sobre este tema valga también como reflexión sobre su propio modo de trabajo. Así sigue el texto de *Immemory*:

La intuición con la que trabajo es que cualquier recuerdo, una vez que es lo suficientemente largo, es más estructurado de lo que parece. Que, a partir de cierta cantidad, las fotos que en apariencia se tomaron por casualidad, las postales elegidas según el humor del momento, empiezan a trazar un itinerario, a cartografiar el país imaginario que se extiende ante nosotros [...]. La coincidencia es el nom de plume de la gracia para aquellos que, de otra manera, no se atreverían a reconocerla ¹²¹ .

El azar como guía, nos dice Marker en el texto, pero nos lo han dicho ya sus películas, sin necesidad de metacomentarios. Como en *Pepe el andaluz* y como en *Emak Bakia baita*, la estructura de la búsqueda nunca puede ser estructurada de antemano.

«Estructura desestructurada» no es un sintagma muy sutil, mucho menos usado en la misma página que el evocador texto de Marker. Pero lo hago a propósito: recuerda al «método ametódico» del que hablaba Adorno para referirse al ensayo: «Procede, por así decir, de una manera metódicamente anecdótica» ¹²² . A estas alturas, resultará ya evidente que el tratamiento del tiempo de las obras de

la Poética de la ausencia tiene mucho que ver con el ensayo.

También por eso este desvío ha empezado con Marker, el ensayista más innovador, el artista de la búsqueda: «Reclamo para la imagen la humildad y los poderes de una magdalena» ¹²³, decía, al fin, en aquel texto, reclamando, como hiciera Alexandre Astruc sesenta años antes, los poderes de la literatura para el medio visual ¹²⁴.

La referencia a la literatura es obligada al hablar del ensayo cinematográfico. Pero no es una referencia que constriñe, más bien lo contrario. El ensayo cinematográfico es, quizá, el modo visual que más afirma su vínculo con lo literario, y reclamar ese vínculo implica, ante todo, reclamar la libertad de la forma. Lo «ametódico del método». Es decir, la temporalidad fragmentada, digresiva, desestructurada, que emerge de los análisis de las obras de la Poética de la ausencia.

A esa libertad estructural se refiere Michael Renov:

La forma ensayística, notable por su tendencia a la complicación (digresión, fragmentación, repetición y dispersión) más que a la composición, ha resistido, en sus cuatrocientos años de historia, a los esfuerzos de los taxonomistas literarios, confundiendo las leyes del género y de la clasificación, cuestionando toda noción de texto y de economía textual ¹²⁵.

El ensayo cinematográfico sigue siendo, por tanto, un género resbaladizo, pero parece lógico que así sea: desde los textos fundadores de Adorno y Lukács sobre el tema, lo que define el ensayo (literario) es precisamente su estar entre formas, su cualidad dúctil. A pesar de ello, Philippe Lopate, uno de los primeros en teorizar sobre el ensayo cinematográfico, trata de definir y, en cierto sentido, sentar las bases, para una teoría unificada del ensayo en el cine. En su célebre «In Search of the Centaur: The Essay-Film» («En busca del centauro: el cine ensayo») ¹²⁶, Lopate hace algo así como negar esa ductilidad esencial del ensayo: su caracterización es rígida, no acepta matices. Así, por ejemplo, define Lopate la

primera cualidad:

Un film-ensayo tiene que contener palabras en forma de texto, bien hablado, subtulado o intertulado. Digan lo que digan respecto a la visualización como centro del pensamiento, me niego a aceptar la idea de que un discurso ensayístico pueda crearse con un mero flujo de imágenes en medio de un silencio sepulcral ¹²⁷ .

Y el tono prescriptivo no decae a lo largo de su propio ensayo. Es lo que sucede cuando una sale a buscar un centauro; que se obsesiona con cazarlo.

Pero el ensayista no caza: busca. A pesar de ello, muchos autores, y no solo Lopate, han tratado de definir los puntos básicos sobre los que pivota la forma fílmica. Para Louis D. Gianetti, «no es ni ficción, ni realidad, sino una investigación personal que implica la pasión y el intelecto del autor» ¹²⁸ ; según Timothy Corrigan, lo ensayístico «se extiende y está en equilibrio entre una representación del yo abstraída y exagerada (en términos de lenguaje y de imagen) y un mundo experimental hallado y adquirido mediante el discurso de pensar en voz alta» ¹²⁹ . Laura Rascaroli afirma que «dos características sobresalen como específicas, esenciales y definitorias: reflexión y subjetividad» ¹³⁰ . Para Paul Arthur, el ensayo fílmico se encuentra «impulsado por la intersección entre lo personal, la meditación subjetiva y la historia social» ¹³¹ .

Las citas podrían seguir, pero lo esencial está ahí: subjetividad (es decir: experiencia, individualidad, personal, lo propio) que se encuentra con el mundo (historia social, mundo experiencial) y el proceso en el que ese encuentro se lleva a cabo: investigación, intersección, pensamiento en voz alta, reflexión.

Me interesa centrarme en esta última característica: en el proceso. Me interesa especialmente porque de eso trata este capítulo, pero también porque el proceso es precisamente lo que permitirá que las otras dos coordenadas (lo personal y lo colectivo) se entretejan. No

soy, claro, la primera en poner el énfasis en el carácter procesual del ensayo. Pero quiero explicitar que este proceso tiene un segundo nombre que lo hermana directamente con las obras de la Poética de la ausencia: la búsqueda.

El mismo Lopate lo admite (a pesar de que después lo niegue, digamos, performáticamente): «Un ensayo es una búsqueda que tiene como objetivo descubrir lo que uno piensa sobre algo»¹³². Antes de él lo habían dicho ya Lukács y Adorno acerca del ensayo literario. Para el húngaro, «el ensayo es un juicio, pero lo esencial en él, lo que decide su valor, no es la sentencia (como en el sistema), sino el proceso mismo de juzgar»¹³³. Adorno, que escribe casi medio siglo después, identifica ese énfasis en el proceso con cierta cualidad ociosa: «[Los conceptos] no constituyen un continuo de operaciones, el pensamiento no avanza en un solo sentido, sino que los momentos se entretejen como los hilos de un tapiz»¹³⁴. Y también:

En vez de reproducir científicamente algo o de crear algo artísticamente, el esfuerzo del ensayo refleja aún el ocio de lo infantil, que se inflama sin escrúpulos con lo que ya otros han hecho. El ensayo refleja lo amado y lo odiado en vez de presentar el espíritu, según el modelo de una ilimitada moral del trabajo, como creación a partir de la nada. Fortuna y juego le son esenciales. No empieza por Adán y Eva, sino por aquello de que quiere hablar; dice lo que a su propósito se le ocurre, termina cuando él mismo se siente llegado al final, y no donde no queda ya resto alguno: así se sitúa entre las «di-versiones»¹³⁵.

La cualidad procesual del ensayo es lo que imprime libertad a su estructura; así logra plantear una temporalidad alternativa a la de la sociedad 24/7 de la que hablaba Crary. Como señala Suzanne Liandrat-Guigues, «[l]a cualidad ensayística se convierte en la única posibilidad para designar al cine que resiste contra las producciones comerciales»¹³⁶ —y donde Liandrat-Guigues dice «producciones comerciales» podríamos decir «concepción como progreso del tiempo».

En su hermoso libro sobre el ensayo literario, G. Douglas Atkins se desmarca de las principales teorías acerca del género al señalar que lo que define al ensayo, por encima de todo, es su particular uso del tiempo: «Su respeto por el tiempo es, creo, más importante —y sin duda más beneficioso— que su promocionado individualismo»¹³⁷. Para Atkins, el ensayo propone detenerse, apreciar la textura del tiempo, modificarla, jugar con ella.

Algo parecido afirmaba Barthes, que, en su conferencia inaugural en el Collège de France, declaraba que solo había producido ensayos, «género ambiguo donde la escritura disputa con el análisis», y proponía que el público presente lo escuchara inscribiéndose en el mismo tratamiento del tiempo que él había desplegado al escribir su propia obra:

Y cada vez me convenzo más, tanto al escribir cuanto al enseñar, de que la operación fundamental de ese método de desprendimiento consiste en la fragmentación si se escribe y en la digresión si se expone o, para decirlo con una palabra preciosamente ambigua, en la excursión. Desearía pues que la palabra y la escucha que aquí se trazaran fueran semejantes a los vaivenes de un niño que juega en torno de su madre, que se aleja y luego retorna hacia ella para entregarle un guijarro, una hebra de lana, dibujando de tal suerte en torno de un centro apacible toda un área de juego dentro de la cual el guijarro, la lana, importan finalmente menos que el don lleno de celo que ofrenda¹³⁸.

El mismo Klee que dibujó el ángel del progreso que inspiraría la tesis de Benjamin hablaba de su método de trabajo de manera similar: mientras que sus contemporáneos Matisse, Picasso e incluso Kandinsky observaban la realidad y después la convertían en algo abstracto, el método de Klee consistía en dibujar una línea y «sacarla a pasear»: ir, en el lienzo, donde la línea quisiera llevarle.

Hago tanto hincapié en esta cualidad digresiva, fragmentaria, de excursión, por dos motivos. En primer lugar, porque esa orientación procesual separa al ensayo y a las obras de la Poética de la ausencia

de otras formas documentales y los acerca a otra forma que, en principio, no es tan evidente: la poesía. Haré referencia a esta relación con la poesía en la segunda parte de este libro, pero quiero señalar ahora esa profunda relación entre lo poético y lo ensayístico, y asentar su base en dos características de las que hablaré en esa segunda parte: por un lado, el ensayo, al igual que la poesía, se erige en torno a la subjetividad de quien emite el mensaje; por el otro, el ensayo es, junto con la poesía, el género más fluido, menos clasificable y teorizado de todos los literarios. El propio Lukács llamaba a la poesía hermana del ensayo y, al final de su carta a Leo Popper, tomaba prestada la calificación de Schlegel para definir sus propios escritos como «poemas intelectuales».

También André Bazin, en un texto sobre *Lettre de Sibérie*, vinculará ensayo y poesía para referirse a la única obra de Marker que pudo ver antes de morir. El de Marker era, para Bazin, un «ensayo al mismo tiempo histórico y político, solo que escrito por un poeta»¹³⁹. Porque decir que las películas de Marker son ensayos cinematográficos es, quizá, decir poco. Cuando algunos críticos incluyeron su película *Le joli mai* dentro del *cinéma vérité*, Marker se negó: dijo que para él no había una verdad que el cine tuviera que desenmascarar. Y que el cine era, simplemente, su verdad: *ciné, ma vérité*¹⁴⁰.

Esta frase de Marker entronca con el segundo motivo para considerar la temporalidad como central en el ensayo. Su verdad: toda la obra de Marker está compuesta en primera persona y el propio cineasta explicaba que, para él, esa primera persona estaba lejos de ser un signo de autoridad: «Uso lo que tengo. Al contrario de lo que la gente dice, usar la primera persona en las películas suele ser un signo de humildad: “todo lo que puedo ofrecer soy yo mismo”»¹⁴¹. Y esa humildad permea también la propia textura del ensayo, puesto que, al no haber ni punto de inicio ni punto de llegada predeterminados,

el ensayo [...] asume que lo que cuenta y el orden en que se cuenta podían haber tomado un camino totalmente diferente, que esta es una de las muchas versiones posibles del mismo concepto. Disfruta de arcos lógicos inestables, digresiones súbitas, epifanías

inesperadas, pausas para la autorreflexión ¹⁴² .

Es decir, que, mediante su estructura, el ensayo no propone ninguna verdad, sino que asume que se trata, solo, de una de las rutas posibles: por eso es una forma abierta, que no se presenta como perfecta; que se sabe vulnerable. Algo que, como se desgrana del análisis de las películas de Alvarado y Barquero y Alegría, choca directamente con la linealidad y la perfección sin fisuras que prescribe el capitalismo tardío. Scott Russell Sanders lo dice así: «En esta época de pensamientos prefabricados [...] el ensayo es lo más cercano que tenemos, en el papel, a un registro de la mente individual mientras trabaja y juega. Es el asalto de un amateur a un mundo de especialistas» ¹⁴³ .

¿Por qué es importante la vulnerabilidad que permite el tiempo del ensayo? Porque en ella la obra, individual, se abre a algo que no esperaba. Porque en ella lo temporal —la experiencia subjetiva, concreta— se da cita con lo atemporal, como propone, brillante, Atkins:

Como punto en el que se cruzan significado y experiencia, el ensayo es el lugar en que, podemos decir, se unen el tiempo y lo atemporal. Los ensayos, lo vuelvo a decir, ofrecen una característica generalizable que los distingue de otras formas de escritura autobiográfica. Esa característica es el contacto con lo atemporal, por breve que sea, en medio de su relación con el fluir de la experiencia corriente. Por eso la estructura del ensayo es encarnada ¹⁴⁴ .

Leo en esa «estructura encarnada»: una estructura que permita quebrar la imagen del continuum del tiempo, mediante la cristalización en él de otros tiempos. Algo que no queda muy lejos de la legibilidad benjaminiana: un verdadero conocimiento del pasado en el que las individualidades se articulan entre ellas. «No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo

pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación» ¹⁴⁵ .

Salgo del desvío citando, una vez más, un luminoso texto de Benjamin que describe, indirectamente, su método inmanente, ametódico; ensayístico:

Comparar los intentos de otros con expediciones navales en las que el polo Norte magnético desvía los barcos. Encontrar ese polo Norte. Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan mi rumbo. —Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban las «grandes líneas» de la investigación, levanto yo mi cálculo ¹⁴⁶ .

3. BUSCAR CON CALEIDOSCOPIO

Dos citas sobre botánica. La primera es de Henri Poincaré, el matemático francés, que, en *El valor de la ciencia*, dedica un capítulo a «la medida del tiempo». Ahí habla de la memoria: para clasificar los recuerdos, es necesario que hayan dejado de ser actuales, dice. Que estén muertos, como las plantas que clasifica un botánico:

Solo tengo que añadir una observación. Para que el conjunto de sensaciones se convierta en un recuerdo susceptible de ser clasificado en el tiempo, es preciso que haya dejado de ser actual, que hayamos perdido el sentido de su infinita complejidad, sin lo que habría permanecido vigente. Es preciso, por decirlo así, que haya cristalizado en torno a un centro de asociaciones de ideas que sea como una especie de etiqueta. Solo podremos clasificar nuestros recuerdos en el tiempo cuando se hayan desvitalizado de esa forma, como un botánico ordena en su herbario las flores disecadas ¹⁴⁷.

Era 1905. Veinte años después, Benjamin tiene en sus manos el libro de Karl Blossfeldt *Urformen der Kunst* (Formas artísticas de la naturaleza): 120 fotografías de plantas que se revelan como las originarias, auténticas formas del arte, como dice su título en alemán:

Tanto si aceleramos el crecimiento de una planta mediante la fotografía secuencial como si mostramos su forma ampliándola cuarenta veces su tamaño, en ambos casos aparece un géiser de nuevos mundos de imágenes en los momentos de nuestra existencia en los que menos lo esperábamos.

Estas fotografías revelan toda una serie de analogías y formas insospechadas en el mundo de las plantas. Solo la fotografía es capaz de esto. Porque hace falta el apoyo de una ampliación para que estas formas puedan deshacerse del velo que posa sobre ellas nuestra apatía ¹⁴⁸ .

Es hermoso ver cómo estos textos conversan el uno con el otro. Como dos parábolas, parten de la misma imagen y después se separan para expresar ideas contrarias, pero una lectura atenta nos revela cómo esas ideas se complementan. Para Poincaré, solo cuando los recuerdos dejan de ser actuales podemos ubicarlos en el continuum del tiempo, clasificarlos, ponerles la etiqueta correspondiente. Y los recuerdos dejan de ser actuales cuando perdemos «el sentido de su infinita complejidad»; cuando podemos aprehenderlos como acontecimientos nombrables con apenas unas palabras: cuando los domesticamos. El texto de Benjamin plantea exactamente lo opuesto: hay ciertas realidades a las que estamos tan habituados que nos hemos vuelto ciegos, las hemos cubierto con el velo de «nuestra apatía».

Siguiendo la lógica de Poincaré, esas realidades están listas para ser clasificadas, archivadas, y pasar página en el álbum. Pero, sabemos, la concepción del tiempo de Benjamin, al renegar del historicismo y de su filosofía lineal y evolutiva, se preocupa por resguardar, precisamente, esa «infinita complejidad»: su concepción mesiánica del tiempo se ocupa de las rupturas, de la discontinuidad. Por eso celebra la pericia de Blossfeldt, en la que hacer es más importante que saber; celebra su papel de montajista mudo:

Debemos honrar el silencio del sabio que presenta estas imágenes; quizá su conocimiento es de esos que hacen que el que lo posea enmudezca. Y aquí, hacer es más importante que saber. La persona que creó esta colección de fotos de plantas puede darse por satisfecha. Ha hecho mucho más de lo que le tocaba en la gran tarea del inventario de la percepción humana que alterará nuestra imagen del mundo de maneras aún inimaginadas ¹⁴⁹ .

El trabajo de Blossfeldt será capaz de «alterar nuestra imagen del mundo»¹⁵⁰ porque, al mostrar y yuxtaponer esas 120 imágenes, está ejerciendo el acto de montaje sobre el que me he extendido en el apartado anterior de este capítulo. Digamos, eligiendo solo una de las frases de Benjamin sobre su propio método de trabajo, que también aquí Blossfeldt está citando sin comillas. Pero hay más: está la fotografía. Está lo que «solo puede hacer la fotografía»: quitar el velo, actualizar, es decir, complejizar lo que considerábamos muerto, para lo que es necesario «el apoyo de una ampliación».

Aquí es donde los textos de Poincaré y de Benjamin parecen estar en diálogo directo. Poincaré prescribe que, para clasificarlos, los recuerdos deben haber perdido su complejidad. Benjamin podría haber dicho lo mismo, quizá incluso con las mismas palabras —¿no es acaso ese «cristalizar» de Poincaré uno de los términos más caros al alemán? ¿no está ese «centro de asociación de ideas» muy cerca de una constelación?—, para después afirmar que la tarea del historiador materialista es precisamente la de salvar de la clasificación. No es solo que la clasificación sea posible cuando los recuerdos «se hayan desvitalizado», sino que además la ideología del progreso se sirve de ellos para avanzar en la función homogeneizadora del tiempo: vacío, lineal. Rechazo de toda clasificación, podría haber escrito Benjamin. O Marker: su rechazo de la memoria como historia, y su propuesta de la memoria como mapa, ¿no es acaso lo mismo que reclama Benjamin para su historia a contrapelo?

Marker pide para la imagen la humildad y los poderes de la magdalena proustiana. Para Benjamin, el poder de desvelar, en su acepción etimológica de quitar el velo, solo es posible gracias a lo visual: aquí se refiere a las capacidades técnicas de la fotografía (el poder de una ampliación), pero sabemos que, también ontológicamente, la imagen está en el centro de su pensamiento sobre el tiempo: el doble régimen temporal de la imagen permite interrumpir el continuo del tiempo. Impide, pues, la clasificación.

Aquí emerge la pregunta central: si la imagen (la imagen auténtica, dirá Benjamin, la imagen dialéctica) se articula sobre y a su vez

articula un doble régimen temporal y con ello impide la linealidad del tiempo, ¿cómo entender entonces el álbum del botánico? Porque Poincaré y Benjamin coinciden en su diagnóstico de que solo las realidades muertas son clasificables —es decir: homogeneizables, desactivables—, pero difieren radicalmente en lo que representa, entonces, un álbum. Para Poincaré, es eso: un cúmulo de realidades muertas; para Benjamin, el álbum es el gesto de montaje que las activa y las vuelve legibles.

Ambas lecturas, claro, son posibles. En primer lugar, porque los álbumes son en esencia diversos: son ociosos, heterogéneos, comparten el tratamiento del tiempo del ensayo. Pero también porque hay lecturas que aspiran a clasificar para controlar e inmovilizar. Y otras lecturas que aspiran, precisamente, a dar movimiento, a desvelar, a interrumpir el orden: a desclasificar:

1. tr. Sacar una cosa del conjunto ordenado en que se hallaba.
2. tr. Levantar el carácter secreto o reservado de un documento ¹⁵¹.

En el apartado anterior, he analizado cómo la búsqueda estructuraba y desestructuraba al mismo tiempo ciertas obras cinematográficas: la búsqueda imprimía una temporalidad alternativa a la del capitalismo tardío mediante digresiones, fragmentos, excursiones. Quiero ahora centrarme en otro tipo de obras que, en lugar de moverse, optan por detener el tiempo: perderlo, en el sentido contemporáneo, como afirma Didi-Huberman:

Yo diría que, para hacer algo legible, hace falta tiempo. Tomarse el tiempo, como se dice de manera banal «me tomo mi tiempo». Por eso es tan fácil criticar la televisión, los periódicos, porque parece que se agitan pero no trabajan, porque no se toman el tiempo. Y porque, para ellos, el tiempo no es un valor. Porque, para ellos, si se toma el tiempo, se pierde el valor. Hay aquí una oposición total

entre una imagen tratada con la lógica de la información, que solo vale si es la primera, y una imagen que tratamos de hacer legible, es decir, en la que tratamos de provocar un desfase; algo que hace que en la práctica política perdamos siempre. Un perder provisional...

152

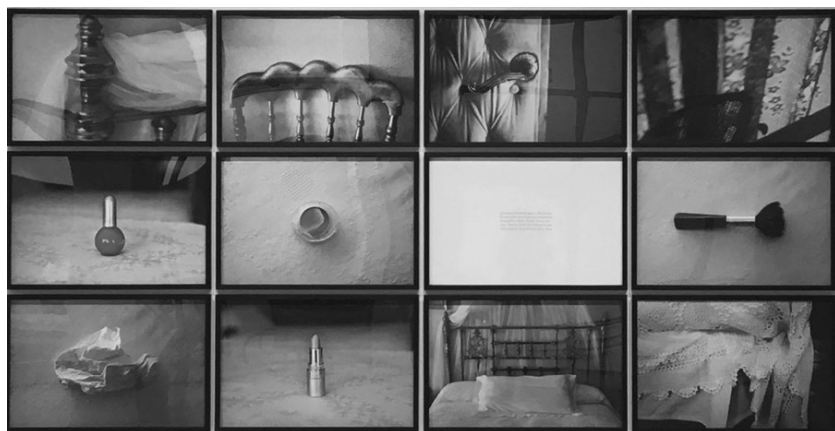
Lo que queda de este apartado se centra en dos obras fotográficas que se exhibieron en las ediciones de PhotoEspaña de 2014 y de 2015: Madre, de Beatriz Ruibal, y Façades, de Alberto Salván.

La fotógrafa Beatriz Ruibal desarrolló Madre durante 2012. Su madre había muerto en 2010. Dos años después, Ruibal visitó la casa en la que vivió con ella desde su infancia, y en la que su madre pasó sus últimos días. La casa estaba a punto de cambiar para siempre: iba a ser vendida. La obra está compuesta por varias series fotográficas y dos vídeos [27].



27. Madre.

La serie «Colecciones» muestra primeros planos cenitales o frontales, en color, de objetos que pertenecieron a su madre: joyeros, cajitas, bandejas, platos de cerámica, objetos de maquillaje. La serie «Imágenes para el recuerdo» son primeros planos frontales y en color de detalles del dormitorio de la madre: el cabecero de la cama, el pomo de la puerta, el respaldo de una mecedora, las sombras que dibujan en la pared los visillos de las ventanas [28]. La parte fotográfica se completa con dos dípticos de gran tamaño (100 × 150 cm) de idéntica estructura: a la izquierda hay una fotografía y a la derecha un texto bordado con hilo dorado.



28. Madre.

Uno de los bordados contiene la frase «Ya verás qué pronto llega el verano» y junto a él vemos la fotografía de un detalle de las cortinas del dormitorio de la madre, de su textura [29]. El segundo díptico muestra un collar de perlas y a su lado el bordado: «El tiempo». La obra se completa con dos vídeos: Nada más bello que tu imagen (2'52", color, sonido) repite en loop un fragmento de una grabación doméstica en súper 8. Es de 1973: la madre mira a la cámara, en un gesto de simple felicidad. El otro vídeo es Los espacios que fuimos (7'11", blanco y negro, sonido): un plano secuencia que recorre la casa de su madre. Suena el Nocturno n. 9 en mi bemol de Chopin y,

sobre él, el comentario en off de la propia Ruibal: «Esta será la última vez que recorra mi casa materna tal y como siempre ha sido».



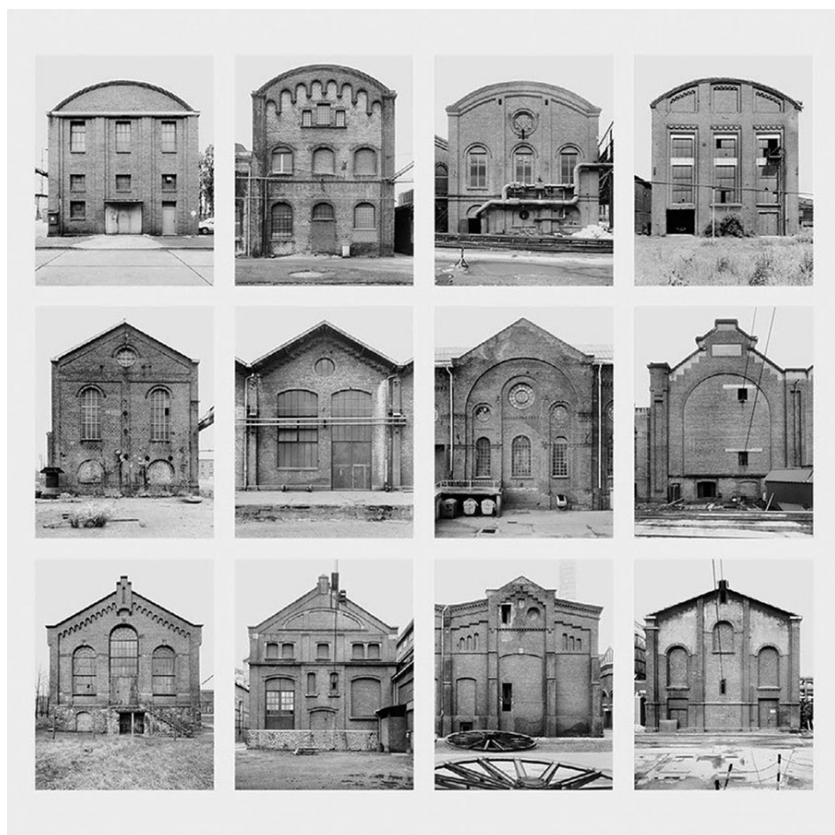
29. Madre.

La segunda obra sobre la que me quiero detener es Façades, que Alberto Salván lleva desarrollando desde 2014. Parte de ella se expuso en la muestra colectiva P2P: Prácticas contemporáneas en la fotografía española durante PhotoEspaña 2014. La muestra se centraba en las prácticas más innovadoras que se estaban desarrollando en ese momento. Tenía por ello un alto contenido digital —contaba incluso con una página web paralela en la que fotografías y fotógrafos podían interactuar con el público asistente— y muchas de las obras giraban en torno a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías para el medio fotográfico. Es decir, lo que se esperaba de una muestra dedicada a las propuestas más actuales. Por eso llamaba la atención la obra de Alberto Salván: porque, lejos de proponer algo rompedor, sus fotografías parecían

beber de una de las corrientes más influyentes de la fotografía del siglo pasado, la New Topographics, y en particular de sus dos epígonos, Hilla y Bernd Becher. La obra de Salván recuerda a la de los alemanes desde el título (Industrial Façades se llama el proyecto más importante de los Becher) hasta su disposición en la sala, en una inconfundible cuadrícula. Pero, sobre todo, recuerdan los elementos que fotografía y la forma de hacerlo: tomas frontales de edificios hechas con cámara de placa [30-31]:



30. Façades.



31. Industrial Façades (Hilla y Bern Becher).

La diferencia entre las fachadas de unos y del otro es una de las claves de la obra de Salván: los Becher fotografiaban fachadas porque las consideraban la cara visible de la industrialización. Salván fotografía la cara oculta de esa industrialización, su decadencia: a pesar del título de su obra, sus fachadas son, realmente, medianeras, esas paredes intermedias entre dos edificaciones que, en general, debido precisamente a su función mediadora, permanecen invisibles. Solo que, en algunos casos, una de las edificaciones que esa pared unía desaparece; entonces la medianera, destinada a ser invisible, queda al descubierto. La legislación española que vela por la estética de los edificios no se

refiere a este tipo de construcciones y las medianeras quedan así a merced de los propietarios de las casas:

No se cubren, ni se pintan. Quedan como vastas áreas crudas en materiales base tales como ladrillo de obra, cemento u hormigón, sin intención de que visualmente atraigan la mirada, pero que por la enormidad del área que ocupan, y precisamente por el contraste frente al resto de la vivienda, acaparan poderosamente la atención de todo el edificio. Acaparan, o deberían acaparan, ya que de manera incomprensible, ante los ciudadanos, estas rotundas configuraciones pasan inadvertidas ¹⁵³.

Las medianeras aparecen así como heridas abiertas en medio de la ciudad, señalando la ausencia de algo que una vez estuvo allí. La obra de Salván parte de la invisibilidad de estas paredes y aspira a revertirla: a mostrárnoslas. Por eso las expone a modo de cuadrícula, para mostrar su incidencia en nuestro entorno: no ocurren solo una vez, no son realidades aisladas. Vistas así, es imposible no pensar en la última crisis económica española, la llamada «crisis del ladrillo»; por supuesto que esas medianeras existían antes de la crisis, aunque no es descabellado pensar que la crisis haya hecho desaparecer muchas casas, dejando estas medianeras al descubierto. Pero el simple hecho de que no exista legislación sobre ellas es ya una señal de lo mucho de simulacro que tuvo el florecimiento inmobiliario en el que se basó el crecimiento económico español de las últimas décadas: la parte invisible de la construcción, la economía sumergida, las casas de las que solo importa lo que se ve de frente, la fachada.

Si la disposición a modo de planilla permite entender la obra como un montaje de singularidades es porque la obra parte precisamente de eso, de lo singular: después de mirarla desde lejos, la espectadora se acerca [32]. Poco a poco nos vamos dando cuenta de que el continuador del objetivismo de los Becher (para quienes la mayor aspiración era eliminar la decisión artística del proceso fotográfico) ha realizado un paso intermedio entre la toma y la exhibición de la foto: el papel fotográfico muestra marcas, roces,

rayones, polvo. Son las huellas de la pared fotografiada: tras la toma, Salván somete el negativo al contacto con la medianera para marcar en ella la textura de la pared. Después positiva las placas y el resultado es una imagen marcada por el propio referente. Salván plantea el proceso en términos de visibilidad del medio fotográfico:



32. Façades.

[...] el receptor afrontará las imágenes finales bajo dos propuestas: por un lado la evidencia a la que se eleva un referente mediante el acto fotográfico, de un elemento idealmente invisible pero visualmente muy protagonista en el paisaje actual: las medianeras; y por otro la propia fotografía que ya no se configura como una ventana abierta sino como un soporte con ciertas cualidades físicas (haluros, emulsión, acetato) que se evidenciarán en la propia imagen: los rayones ¹⁵⁴ .

Es decir, que Salván trata de visibilizar dos realidades que en general permanecen invisibles: por un lado, las medianeras, la cara

oculta de los edificios; por otro, el medio fotográfico, que se presenta como invisible, como la «ventana abierta» a la que se refería Barthes. Mi lectura se interesa por la intersección entre ambas visibilizaciones, por su relación dialéctica. El material del que está hecha la medianera es un material que, lo sabemos ya, no está destinado a ser visto. Pero su huella en el papel fotográfico permite que la propia medianera se haga visible. ¿Y cómo lo permite? Mediante la interrupción: las marcas, los rayones, son elementos que obstaculizan la visión de la fotografía y, mediante ese obstaculizar, la hacen visible: le quitan el velo, la desclasifican de nuestra mirada habituada a ellas. Como al mirar a través de un caleidoscopio.

En un espléndido ensayo sobre la fenomenología del juguete en Benjamin, Didi-Huberman se detiene en ese tubo rectangular que nos devuelve realidades simétricas y explica que lo que se introduce entre los dos cristales que componen el caleidoscopio son materiales que pertenecen al orden del desecho y de la diseminación: pedazos de conchas, plumas, polvo, abalorios machacados, etc.: la materia como dispersión ¹⁵⁵. Como en el caso del caleidoscopio, en la obra de Salván el material que, interrumpiendo nuestra mirada, nos permite mirar realmente las medianeras es el puro desecho que las compone, ese material destinado a no ser visto. «La magia del kaleidoscopio reside ahí: en que la perfección conclusa y simétrica de las formas visibles debe su riqueza inagotable a la imperfección abierta y errática de un polvo de desechos» ¹⁵⁶.

En ese mismo ensayo, Didi-Huberman se detiene en un término caro a Benjamin y que este ha heredado a su vez de Baudelaire: *télescopier*. La traducción más cercana es «encastrar»: elementos que se insertan el uno en el otro. El verbo tiene un valor de colisión, de violencia, «en suma, de montaje», dice Didi-Huberman. Pero no podemos obviar, nos alerta, el origen del término: «El valor de visibilidad, de conocimiento, de alejamiento, en suma, el valor de montaje del que se benefician, gracias al telescopio, la visión de cerca y la visión de lejos» ¹⁵⁷. Esa dialéctica entre la visión de cerca y la visión de lejos es lo que hace que la obra de Salván sea capaz de ofrecernos una visión compleja de las medianeras, articulándolas como multiplicidad, pero obligándonos, mediante la interrupción de su propia textura, a tener que observarlas individualmente, con una

mirada deshabituada. Y esa visión telescópica la emparenta con la obra de Ruibal con la que quiero concluir este capítulo.

En las fotografías que componen Madre no hay huella de polvo, no hay rayón que interrumpa nuestra visión: las tomas son nítidas, cuidadas. Son, eso sí, inmensas. La serie «Colecciones», esos objetos tomados individualmente y meticulosamente situados sobre un fondo en apariencia neutro, miden 30 × 45 cm. Aquí Ruibal ha trabajado siguiendo el método de Blossfeldt, de Poincaré: la primera lectura que emerge es la de salvar todo lo que quede de la madre ya ausente. Ruibal ha extraído los objetos de su contexto y los ha colocado aislados, sobre dos fondos: algunos sobre una madera oscura, brillante, y otros sobre un tapete de tela blanco. Como las imágenes de Atget, en las que las calles desiertas parecen escenas del crimen, aquí se fotografía para tener evidencia, pruebas de una presencia. Pero esa presencia es diferente según el fondo sobre el que estén los objetos: los que aparecen sobre el tapete son un pintalabios, una cuchilla de afeitar, una brocha de maquillaje. Son objetos que, al contrario de los que aparecen sobre el fondo de madera (cajitas de cerámica, platos), guardaban en su uso cotidiano contacto directo con la piel de la madre. A la propiedad indicial de la fotografía se le añade entonces la naturaleza indicial del objeto fotografiado. Digo índice en el sentido de relación por contacto, como nos recuerda Philippe Dubois:

En términos tipológicos, eso significa que la fotografía está emparentada con esa categoría de «signos» entre los que se encuentra también el humo (indicio de un fuego), la sombra (indicio de una presencia), la cicatriz (marca de una herida), la ruina (vestigio de lo que ha estado ahí), la huella de un paso, etc. Todos esos signos tienen en común «el hecho de ser realmente afectado por su objeto», de mantener con él «una relación de conexión física» ¹⁵⁸ .

La fotografía como memento mori adquiere entonces una capa más de significado: estas fotografías sobre el tapete no solo tratan de ser pruebas de la presencia de la madre, sino que tratan de preservar

esa presencia física sobre los objetos, ese contacto cuya huella quedará, en la fotografía, fijada para siempre.

La serie «Imágenes para el recuerdo» funciona de manera diferente: aquí la mano de la fotógrafa no interviene más que apretando el disparador y decidiendo el encuadre. Los objetos se fotografían tal y como se encuentran en la habitación: las sábanas que caen sobre el colchón, o una tela sobre el cabecero de la cama, todo parece haber sido fotografiado, no para conseguir pruebas de presencia, sino precisamente para captar cómo el tiempo pasa sobre ellas, cómo las erosiona. En este sentido, dos de las imágenes son especialmente iluminadoras: en una de ellas vemos la sombra de los visillos de la ventana sobre la pared. No sabemos qué hora es, pero no hay duda de que, un segundo antes o un segundo después, esa sombra habría sido distinta. En la otra fotografía vemos el rostro en blanco y negro de la madre: es una fotografía de una fotografía, una doble complejización del tiempo, una vez más, pero sobre la que cae el reflejo de la luz de la habitación, otra vez como marca del paso del tiempo.

Estas dos series fotográficas se yuxtaponen también a la manera de un telescopage: ejercen la dialéctica entre el tiempo detenido de la serie «Colecciones» y el tiempo que pasa en «Imágenes para el recuerdo». Los propios títulos indican ya ese movimiento: las «Colecciones» como cúmulo de tiempos detenidos, como suma de irrupciones singulares. Y las «Imágenes para el recuerdo», que son todo lo contrario: Ruibal podría haberlas titulado «recuerdos», pero esas fotografías están lejos de ser los objetos clasificables a los que se refería Poincaré. Son «imágenes para», que subrayan, ante todo, el tiempo en movimiento, sin domesticar.

Benjamin también eligió el verbo *telescop* para hablar de su imagen dialéctica: un proceso mediante el cual el pasado es telescopado por el presente ¹⁵⁹. Así funciona la yuxtaposición de ambas series: las imágenes de la temporalidad suspendida, telescopadas por las imágenes del tiempo en movimiento. Como en una imagen dialéctica, el tiempo, a la vez ocurriendo e interrumpiéndose. Un tiempo de doble faz en el que, como en el hermoso poema de Circe Maia, la mirada no sabe dónde posarse: si en el tiempo que, al detenerse, salva, o en el tiempo que, por estar

en movimiento, empuja:

La tela del vestido ya tiene un «roce», es cierto. Los colores ya no están tan nítidos. La parte interior del cuello, del dobladillo y las costuras muestran los tonos fuertes y vivaces, como nuevos. Han recibido menos sol o están menos gastados.

Así coexisten en la misma tela dos edades distintas, como si una persona tuviera la mitad de su cara joven y la otra con la piel reseca, llena de arrugas. La parte juvenil de la tela muestra todo lo que la otra perdió: el matiz exacto del azul, el detalle de sus dibujos geométricos, que parecen hojitas entrelazadas.

Los ojos dudan sobre la parte que es preferible mirar, vacilando entre dos tiempos: por la parte del cuello no gastado se entra en un pasado no vivido, como un cuarto cerrado que no ha sido tocado por mucho tiempo. La parte gastada de la tela lleva el pensamiento, por el contrario, hacia los días de sol que apagaron estos dibujos y que están por eso —aquellos días, aquel sol— misteriosamente vivos, allí, sobre la tela ¹⁶⁰.

■

111 Véase Isidro López Hernández y Emmanuel Rodríguez López, *Fin de ciclo: financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010, esp. págs. 135-140.

112 E. P. Thompson, *Tradición, revuelta y conciencia de clase*, Barcelona, Grijalbo, 1979, pág. 284.

113 Luc Boltanski y Ève Chiapello, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002, pág. 46.

114 Sánchez León, «Desclasamiento», art. cit., págs. 81 y 88.

115 Walter Benjamin, «Sobre el concepto de historia», op. cit., pág. 23.

116 Jonathan Crary, 24/7: El capitalismo al asalto del sueño, Barcelona, Ariel, 2015. La traducción del título al castellano no transmite el subtítulo inglés en su totalidad, Late Capitalism and the Ends of Sleep, ya que elimina la referencia al «capitalismo tardío».

117 Ibíd., pág. 21.

118 Enrique Vila-Matas, «Emak Bakia», Emak Bakia Films, <http://emakbakiafilms.com/>.

119 Chris Marker, Immemory, Cambridge, MA, Exact Change, 2002, s.p.

120 Jonathan Raban, apud David Harvey, La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural, Buenos Aires, Amorrortu, 1998, pág. 18.

121 Marker, Immemory, op. cit., s.p.

122 Theodor Adorno, «El ensayo como forma», Notas sobre literatura. Obra completa, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, pág. 23.

123 Marker, *Immemory*, op. cit., s.p.

124 Me refiero al texto de Astruc «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», sobre el que hablaré en el capítulo 4.

125 Michael Renov, *The Subject of the Documentary*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2004, pág. 70.

126 Philippe Lopate, «A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo», en Antonio Weinrichter, *La forma que piensa. Tentativas en torno al cine-ensayo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, colección Punto de Vista, 2007, págs. 66-91.

127 *Ibíd.*, pág. 68.

128 Louis D. Giannetti, *Godard and Others: Essays on Film Form*, Rutherford, Fairleigh Dickinson University Press, 1975, pág. 26, apud Laura Rascaroli, *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Londres, Wallflower Press, 2009, pág. 21.

129 Timothy Corrigan, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011, pág. 15.

130 Rascaroli, *Personal*, op. cit., pág. 25.

131 Paul Arthur, «Essay Questions: From Alain Resnais to Michael Moore», *Film Comment*, 39:1, 2003, pág. 58.

132 Lopate, «A la búsqueda», art. cit., pág. 67.

133 Georg Lukács, «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas y La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, pág. 38.

134 Adorno, «El ensayo», art. cit., pág. 22.

135 *Ibíd.*, pág. 12.

136 Liandrat-Guigues, Suzanne, «Un art de l'équilibre». *L'essai et le cinema*, París, Champ Vallon, 2004, pág. 10. Apud Laura Rascaroli, «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49.2, 2008, pág. 25.

137 G. Douglas Atkins, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens, University of Georgia Press, 2005, pág. 67.

138 Roland Barthes, *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003, pág. 147.

139 André Bazin, «Chris Marker, Lettre de Sibérie», *France Observateur*, 30 de octubre de 1958.

140 Catherine Lupton, Chris Marker: Memories of the Future, Londres, Reaktion Books, 2005, pág. 84.

141 Dolores Walfisch, «Interview with Chris Marker», Vertigo, 1.7, 1997.

142 Arthur, «Essay Questions», art. cit., pág. 68.

143 Apud Atkins, Tracing, op. cit., pág. 65.

144 Ibíd., pág. 69.

145 Benjamin, Pasajes, [N2a, 3], op. cit., pág. 464.

146 Ibíd., [N1, 2], pág. 459.

147 Jules Henri Poincaré, El valor de la ciencia, Oviedo, KRK, 2007, págs. 99-100.

148 Walter Benjamin, «News about Flowers», Selected Writings, vol. 1, Cambridge, MA, Londres, Belknap Press, 1999, pág. 156.

149 Ibíd., pág. 155.

150 Joan Fontcuberta, que ha abierto el capítulo anterior, coincidiría con Benjamin en que Blossfeldt «alteró nuestra imagen del mundo»: su obra *Herbarium*, de 1984, es de hecho un homenaje crítico a *Urformen der Kunst*. Mediante la historia de un científico que viaja a Lancetilla, en Honduras, para fotografiar los rarísimos ejemplares de su jardín botánico, Fontcuberta realiza assemblages de desechos que encontró en sus paseos por el cinturón urbano de Barcelona. En su *statement*, Fontcuberta explica así el diálogo que se establece entre su obra y la de Blossfeldt: «Tanto para Blossfeldt como para mí la fotografía sirve para hacer pasar ilusoriamente como verosímiles las hibridaciones más insólitas. *Herbarium* simula que esos montajes son verdaderas plantas, mientras que Blossfeldt fotografiaba las plantas verdaderas de modo que pareciesen ornamentos arquitectónicos», Joan Fontcuberta, *Herbarium*, disponible en www.fontcuberta.com.

151 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

152 Georges Didi-Huberman, «Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image», *Cinema-Journal of Philosophy and the Moving Image*, 1, 2010, pág. 126.

153 Alberto Salván, *Dossier gráfico de la serie Façades*, 2014, pág. 4 (facilitado por el autor).

154 *Ibíd.*, pág. 6.

155 Georges Didi-Huberman, «Connaissance par le kaléidoscope», *Études photographiques*, núm. 7, mayo de 2000.

156 *Ibíd.*

157 *Ibíd.* *Cursiva en el original.*

158 Philippe Dubois, *El acto fotográfico*, Barcelona, Paidós, 1994, pág. 48.

159 Apud Didi-Huberman, «Connaissance», art. cit., s.p.

160 Circe Maia, *Obra poética*, Montevideo, Rebeca Linke, 2010, pág. 283.

SEGUNDA PARTE

MIRAR POÉTICAMENTE

Mais comment analyser ce qui nous touche —et pourquoi, et en quelle lieu de notre sensibilité— dans le Personnage à une fenêtre de Dalí dont le moins qu'on puisse dire est que c'est très mal foutu, maladroitement dessiné, mal peint?

PIERRE REY

En «La tarea del traductor», Walter Benjamin afirma que lo esencial de una obra literaria es «[l]o que se considera en general como intangible, secreto, “poético”»¹⁶¹. Hoy, el término «poético» se usa con frecuencia en la crítica de las artes visuales y parece que su uso es tan misterioso como el que describía Benjamin. La diferencia fundamental entre ambos usos es que, mientras Benjamin se refería a «lo poético» como algo misterioso en sí mismo —y usaba comillas para explicitarlo—, hoy el término parece haberse transformado en una manera de expresar valor. Tengo la intuición de que, a menudo, nos servimos de «lo poético» para evitar decir «emocionante» o «conmovedor» o, simplemente, «bello» —las apreciaciones subjetivas son terreno vedado, aún, para parte de la crítica. Por eso el término «poético» se presenta como una buena alternativa: la máscara del formalismo no levanta sospechas.

Mi apropiación del término «poético» aspira a llenar el término de contenido. Parte de preguntarse de qué estamos hablando cuando nos referimos a obras visuales como «poéticas». La tarea que me propongo es sin duda ambiciosa porque imposible, ya que la frecuencia del uso del término debe mucho, precisamente, a su fluidez. Pero mi objetivo no es establecer una definición prescriptiva del término —¿cómo podría?—, sino aprovechar su uso actual para ahondar en la relación esencial entre la poesía y lo visual.

«Poética» es la primera palabra de este libro; la uso en un doble sentido. En primer lugar, como referencia a la definición canónica de Roman Jakobson: «La poética puede definirse como el estudio

lingüístico de la función poética en el contexto de los mensajes verbales en general y de la poesía en particular»¹⁶², o, según Jonathan Culler, el estudio de los procedimientos literarios y la descripción de «las convenciones y operaciones de lectura que generan esos efectos»¹⁶³. Así, la «Poética de la ausencia» hace referencia al análisis y a la descripción de los procedimientos formales de los que se sirven estas obras para tratar la ausencia.

Pero, en un sentido más profundo, el término señala a la poesía en sí misma: lejos de querer usar terminología literaria para el análisis visual, quiero sugerir que lo visual reside en el centro mismo de la concepción poética, desde la división de géneros de Aristóteles hasta el Romanticismo y el uso contemporáneo del concepto de imagen. No se trata de un divertimento teórico: estoy convencida de que reconocer esta presencia fundadora de lo visual en la poesía puede ayudar a iluminar esa incógnita siempre presente en el análisis lírico: ¿quién habla en la poesía?

Hay una íntima relación entre la estructura de la imagen y el acto poético. «La única verdad objetiva que ofrecen las fotografías es que alguien o algo [...] estaba en algún lugar y sacó una foto», afirmó Allan Sekula¹⁶⁴, es decir, que la única verdad objetiva sobre la fotografía es su impronta subjetiva. De esta subjetividad, de la necesaria presencia de alguien detrás de la cámara, nacen algunos de los aspectos más complejos de la teoría fotográfica: la fotografía como acto de intervención o de no intervención, su doble régimen como arte y como documento. Esta subjetividad intrínseca sitúa al sujeto de la fotografía, y también al del cine documental, sorprendentemente cerca del sujeto poético. A la luz de esta relación, propongo que la cuestión de quién habla en poesía quizá pueda ser transformada en una pregunta diferente: ¿quién ve en la poesía? ¿Y desde dónde?

El primer capítulo de esta segunda parte gira en torno al yo poético y se pregunta si este puede tener un paralelo en los yoes que se despliegan en las obras de la Poética de la ausencia. Analizaré también varias teorías sobre el sujeto poético para ahondar en esa cercanía entre el sujeto poético y el visual. En el segundo capítulo, el foco será el inverso: me centraré en cómo la fotografía y el cine han caminado hacia formas literarias que ya habían alcanzado su

independencia de la representación mimética de la realidad y analizaré cómo las obras de la Poética de la ausencia siguen ese camino, yendo hacia las fronteras del género para buscar nuevas maneras de expresar esa subjetividad.

■

161 Walter Benjamin, «La tarea del traductor», en *Angelus Novus*, Barcelona, Edhasa, 1971, pág. 128.

162 Roman Jakobson, *Questions de poétique*, París, Seuil, 1973, pág. 486.

163 Jonathan Culler, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2004, pág. 87.

164 Allan Sekula, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (notes on the Politics of Representation)», *The Massachusetts Review*, vol. 19, núm. 4, invierno de 1978, pág. 863.

CAPÍTULO 3

EL YO POÉTICO

À vrai dire, il n'y a plus, il ne devrait plus y avoir d'analyses de films. Seulement des gestes. Des gestes libres, enfin, rendus possibles parce qu'un jour une pratique intellectuelle nouvelle, qu'il a fallu nommer analyse de films, a permis (alors, au prix de beaucoup de difficultés) d'arrêter les films. Et de regarder d'un œil neuf, comme lavé. Enfin librement fasciné.

RAYMOND BELLOUR

Las obras de la Poética de la ausencia parten de un yo que se hace explícito en la propia obra. En el caso de las películas, prima la voz en off en primera persona y esa primera persona puede ser explícita desde el principio, como en el caso de Pepe el andaluz, o bien manifestarse a medida que avanza la película, forzando a la espectadora a cuestionar lo visto hasta entonces; así sucede en Emak bakia baita, mientras que en El gran vuelo esa primera persona aparece en plural. En el caso de la fotografía, por lo específico del medio, los modos en los que se hace presente el yo son a veces menos aparentes: en ocasiones, el yo escribe textos que acompañan a las fotografías, como en La memòria és un mirall trencat; en otras ocasiones, esos textos aparecen en tercera persona, como en Yolanda. Pero ¿qué sucede cuando no hay textos, como en Façades o en Madre? Sucede algo parecido: que el yo encuentra otros mecanismos para hacerse presente, pero estos no son verbales.

En este capítulo analizaré la presencia del yo como aquel o aquella que dice yo, pero me detendré igualmente en las maneras de postularse como sujeto propias a lo visual, que poco tienen que ver con el uso de la palabra. En ambos casos, estaré refiriéndome a las maneras en las que se despliega la subjetividad en estas obras, es decir, a las maneras en que determinadas entidades (lingüísticas, visuales) se constituyen como sujeto.

Lejos de caer en biografismos, mi análisis debe su origen a la teoría de la enunciación tal y como la desarrolló Émile Benveniste en los años sesenta y como la problematizaron otros autores, principalmente Oswald Ducrot, en décadas posteriores. Si bien los lingüistas Henri Frei y Charles Bally ya se habían referido antes a la enunciación, fue Benveniste quien definió teóricamente el sujeto de la enunciación y, ante todo, quien consiguió que esta categoría irrumpiera en la lingüística moderna en los años 60.

La enunciación es la puesta en funcionamiento de la lengua mediante un acto de discurso. Profundizaré más en esta definición en el próximo desvío teórico, pero quiero detallar antes cómo la teoría de la enunciación revoluciona nuestra concepción del sujeto. Para Benveniste, «es en y por el lenguaje que el hombre se constituye como sujeto»¹⁶⁵: la consciencia de una misma solo es posible por contraste: solo me defino como «yo» cuando me dirijo a un «tú». De esta manera, Benveniste entiende que «yo» no es más (¡ni menos!) que una realidad de discurso, es decir, un hecho exclusivamente lingüístico:

Es un término que no puede ser identificado más que en lo que por otro lado hemos llamado instancia de discurso, y que no tiene otra referencia que la actual. La realidad a la que remite es la realidad del discurso. Es en la instancia de discurso en que yo designa el locutor donde este se enuncia como «sujeto». Así, es verdad, al pie de la letra, que el fundamento de la subjetividad está en el ejercicio de la lengua¹⁶⁶.

La influencia de esta nueva manera de entender la subjetividad es clave no solo para la lingüística posterior, sino para las ciencias sociales en general. Dos años después de la publicación de los *Problèmes de linguistique générale* de Benveniste, Barthes se basa en la teoría de la enunciación para su célebre texto sobre la muerte del autor:

[L]a lingüística acaba de proporcionar a la destrucción del Autor un instrumento precioso, al mostrar que la enunciación en su totalidad es un proceso vacío que funciona a la perfección sin que sea necesario rellenarlo con las personas de sus interlocutores: lingüísticamente, el autor nunca es nada más que el que escribe, del mismo modo que yo no es otra cosa sino el que dice yo: el lenguaje conoce un «sujeto», no una «persona», y ese sujeto, vacío excepto en la propia enunciación, que es la que lo define, es suficiente para conseguir que el lenguaje se «mantenga en pie», es decir, para llegar a agotarlo por completo ¹⁶⁷ .

Gracias a la teoría de la enunciación, Barthes consigue aprehender la realidad de lo que entendemos por sujeto posmoderno: la destrucción de toda identidad y de todo origen, la escritura abierta, la performatividad de la lengua. En las próximas páginas, mi análisis formal arrojará conclusiones que sitúan a los sujetos de la Poética de la ausencia muy cerca de ese sujeto. Pero si Barthes se refería a una realidad literaria que es, a fin de cuentas, de dimensión única (la lingüística), el análisis de estas obras visuales y audiovisuales mostrará cómo esas otras dimensiones (la visual, la auditiva, la del montaje) vienen a complejizar aún más esa muerte del autor. Y quizá nos demos cuenta de que no es una muerte como tal, sino que, tras tantos anuncios de su fallecimiento, el sujeto regresa de la única manera que puede: vapuleado, precario, vulnerable.

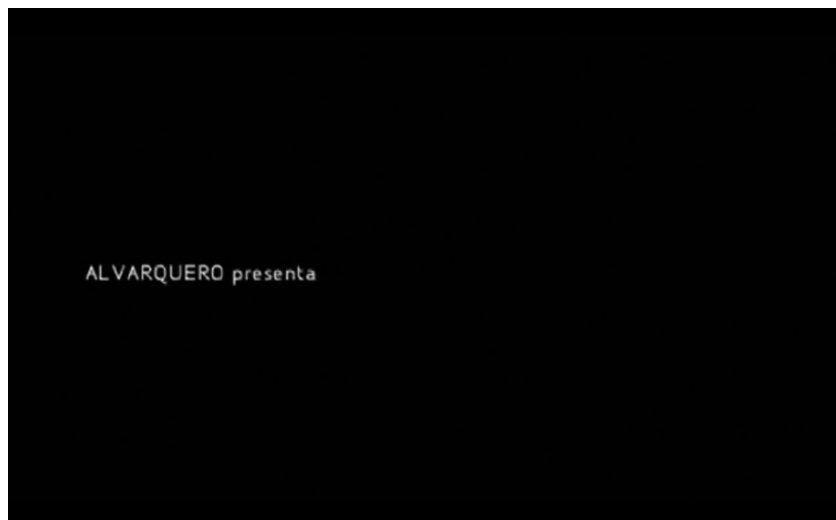
1. CONSTRUIRSE UN YO

Vuelvo a Pepe el andaluz. En el capítulo anterior he hablado de cómo, durante toda la película, parecemos estar junto a los directores en la sala de montaje: somos testigos de los mecanismos de montaje y de cómo explota la temporalidad. Pero hay más. Al compartir ese espacio privilegiado que es la sala de montaje, asistimos, también, a otro fenómeno: a la formación del yo que se hace cargo de la película. Es decir, en términos de análisis de discurso, asistimos a la formación del sujeto de la enunciación. La categorización propia a la lingüística no puede, por sí sola, dar cuenta del entramado de subjetividades y de las consiguientes posiciones de sujeto que se despliegan cuando el discurso sale del papel y se vuelve multidimensional; pero puede, sí, indicarnos lugares en los que empezar a delinear una teoría de la subjetividad propia a la cultura visual.

Es una tarea compleja. En primer lugar, porque el propio plano textual está, de entrada, encarnado: no se trata de un texto escrito, sino que se trata de un texto hablado —el sujeto de la enunciación pasa a ser un «sujeto que habla». En segundo lugar, porque a ese plano hay que sumarle varios más: para empezar, claro, el sujeto que mira —¿desde dónde se filma? Pero está también el sujeto que se inscribe, como cuerpo —en el más literal de los sentidos—, en la propia imagen. ¿Cómo llamarlo? ¿El sujeto que se muestra? ¿El sujeto visible? ¿Y qué hacer con ese sujeto-que-se-muestra cuando está escuchando? ¿Es la posición de escucha, también, una posición de sujeto? ¿Y cómo analizar la posición de quien no se muestra, de quien no habla, de quien ni siquiera está detrás de la cámara, pero que sí hace, es decir, de quien está a cargo de la tarea de montaje a la que me he referido en el capítulo anterior? Y a la complejidad de estas preguntas se le suma una última dificultad: la de no caer en el juego fácil, ni desde la sobreteorización, ni desde el gesto contrario de reducir lo audiovisual a un dispositivo erigido meramente a partir de realidades lingüísticas.

Casi todas las preguntas que acabo de plantear se materializan en los primeros 46 segundos de Pepe el andaluz. La película empieza con la pantalla en negro y en esa oscuridad se oye el ruido mecánico que suena al apretar un botón: es el play que da inicio a una grabación sonora. Se imprime entonces sobre la pantalla el primer título de crédito: «Alvarquero presenta» y escuchamos una voz masculina: «Va a cantar Alejandro». Esa voz no se identificará en toda la película, no sabemos quién es ese hombre adulto con acento malagueño que, paradójicamente, inaugura la cinta nombrando, identificando a ese Alejandro que, en unos pocos segundos, se hará cargo de la voz en off de toda la cinta. La voz desconocida nombra, pero la voz desconocida, además, introduce la voz de Alejandro: toma el lugar de la enunciación para cedérselo. Así, cuando por fin se oye la voz de Alejandro, esta aparece triplemente mediada. En primer lugar, porque la posición de sujeto le ha sido cedida (la otra voz se ha encargado de dársela); en segundo lugar, porque hemos oído un play y sabemos que es una grabación (es decir, que alguien se ha encargado de apretar ese botón para hacer que esa grabación suene: alguien ha dado, a su vez, la palabra a la voz desconocida que da la palabra); en tercer lugar, porque, cuando por fin escuchamos la voz de Alejandro, lo que suena es una voz infantil (es una grabación antigua, de hace varias décadas). La mediación se ejerce, por tanto, en tres niveles diferentes: a) el sujeto que presiona play (al que podemos llamar, precariamente, el sujeto-que-hace, entendiendo por ello las personas que han estado en la sala de producción, materialmente realizando la película); b) el sujeto que habla para ceder la voz (de nuevo precariamente: el sujeto-que-habla); y c) el tiempo transcurrido entre la grabación de ese cassette y su reproducción en la película. Esta última mediación temporal se complejiza aún más cuando escuchamos lo que canta el Alejandro niño: es la canción de Ulises 31, una serie de dibujos animados que traslada la Odisea al siglo XXXI. La historia de un Alejandro que busca a su abuelo desaparecido comienza entonces con una referencia a la historia de Ulises: la historia de la vuelta a Ítaca del héroe, pero también la historia de un Telémaco que sale en busca de su padre ausente. Y todo ello trasladado a un futuro lejano, con lo que esto conlleva de superposición de capas temporales.

Pero este complejo armazón corresponde solo al plano sonoro; en lo visual, el dispositivo de subjetividad se sofisticaba aún más. He dicho más arriba que lo primero que vemos en la pantalla es la inscripción «Alvarquero presenta» [33].



33. Pepe el andaluz.

En el capítulo anterior hablé de que hay lecturas que clasifican y otras que aspiran a desclasificar. Este título de crédito puede leerse en ese mismo sentido de «sacar una cosa del conjunto ordenado en que se hallaba»: la espectadora esperaba ver una película sobre Alejandro y su abuelo, pero esta primera inscripción resquebraja la idea de un único sujeto (o al menos de un único sujeto empírico, entendiendo como tal al autor de una obra): Alvarquero es un nombre indefinido, que no hace referencia a un autor específico. Tras ello, comienzan las imágenes de Alejandro de niño: Alejandro con la boca abiertísima [34]; Alejandro en un prado lleno de flores, y después la pantalla vuelve a fundirse a negro y regresan los títulos de crédito: «Una película de». Después, siguen las fotos: Alejandro niño disfrazado de mosquetero con otro niño disfrazado de supermán; Alejandro con su madre, su abuela y un bebé; Alejandro

en la bañera con otro niño. Nuevo fundido a negro y nueva tanda de títulos de crédito: «Alejandro Alvarado Jódar / Concha Barquero Artés». Después, más fotos: Alejandro conduce un tractor; Alejandro y tres mujeres mayores; Alejandro en la playa con otra niña; Alejandro en su comunión; Alejandro en una fiesta de cumpleaños. Fundido a negro y títulos: «Pepe el andaluz» y, tras ello, la última fotografía: el niño Alejandro apunta a la cámara con una pistola de juguete.



34. Pepe el andaluz.

Esta manera intercalada de mostrar las fotografías de la infancia de Alejandro y los títulos de crédito ahonda en la «desclasificación». El sujeto empírico pasa de ser un nombre indefinido a ser dos personas con nombre propio (Alejandro y Concha Barquero). Pero, en realidad, ninguna de esas dos personas es la autora material de las fotos que estamos viendo en la pantalla. Alvarado y Barquero, que se presentan como los autores de la película, no han tomado estas fotos que la inauguran, sino que se las apropian. Esas fotografías muestran, por tanto, otra mediación más: los sujetos que se nombran como realizadores de la película no son los sujetos de esta

mirada sobre el niño Alejandro. Es decir, que los dos planos constitutivos del sujeto aparecen mediados: como he notado más arriba, la voz está cedida, pero también la mirada está apropiada.

La última fotografía nos mostraba a un niño Alejandro con una pistola de juguete. Mientras vemos esa imagen, la voz del niño que canta Ulises 31 se apaga y empieza un sonido más actual —se aprecia en la calidad de la grabación— en el que oímos ruidos, gente que habla a lo lejos. Inmediatamente, en medio del barullo, la imagen cambia, radical: ahora es en movimiento y vemos a un Alejandro adulto que habla con quien está detrás de la cámara: «A mí no me grabes, ¿eh?». Así, la mirada sigue estando subordinada, pero no la voz. Inmediatamente después Alejandro asumirá, por primera vez, su papel de voz en off: «Nunca pensé que iba a utilizar estas imágenes en una película», comienza. Es como si Alejandro tomara el lugar de la enunciación para resignificar la secuencia a la que hemos asistido hasta entonces: el sonido del play, los títulos de crédito, las fotografías tomadas por otras personas. Con esa frase, Alejandro se erige como hacedor, como sujeto-que-habla y sujeto-que-hace, papeles que no abandonará ya en toda la película. Sin embargo, aún no se ha erigido como sujeto-que-mira. En este sentido, la foto de la pistola dando paso a la voz de Alejandro como voz en off no es casual —la metáfora de Susan Sontag de la cámara como sublimación del arma es de sobra conocida. Alejandro tomará la cámara. Pero no aún: esas primeras imágenes en movimiento «son de la primavera de 1999 y era mi hermana quien nos grababa a mi abuela y a mí».

En esas imágenes grabadas por la hermana, Alejandro es un personaje más. Pero, lo sabemos ya, sigue ocupando una posición múltiple. Así, ejerce de personaje en la grabación de su hermana, pero a la vez está realizando el proceso de montaje y explicándonoslo: las imágenes pasan a cámara rápida y sobre ellas escuchamos su voz, que nos narra su propio proceso de edición y resignificación de esas imágenes: «Durante todos estos años estas imágenes me pasaron totalmente desapercibidas». En la pantalla, la abuela María comienza a bailar con un hombre y se cuela una voz femenina que habla desde detrás de la cámara —y que suponemos es la hermana: «Olé, esto es único». Inmediatamente la voz de Alejandro vuelve para confirmar lo insólito de esas imágenes:

«Hasta que pensé que esa era la primera vez que veía a mi abuela bailar con un hombre».

Después, la película muta: las imágenes vuelven a perder el sonido y se funden en un ruido ronco, de mar metálico, en el que la abuela sigue bailando durante varios segundos. Vuelve a intervenir la voz en off: «De pequeño me contaron que mi abuelo Pepe había muerto. Ni siquiera conocía su aspecto. Pero cuando era un adolescente este retrato suyo apareció en el salón de mi casa». Vemos entonces una fotografía borrosa que se va enfocando de a poco. La calidad de la imagen ha cambiado: el foco se mueve firme y sutil, ahora es obra de un profesional que sabe cómo manejar la cámara. Esta secuencia opera como presentación de los personajes que construirán la película.

Primero se nos muestra a Pepe [35], en una cuidadísima composición: la foto del abuelo, después una franja dorada que es el marco de la fotografía, seguida de una franja negra que es la habitación en la que se encuentra expuesta la foto. La estrategia se repite con el resto de personajes: la abuela María [36] y los tres hijos —Pepín, Chelo y Mari Carmen, la madre de Alejandro. Todas las fotografías son en blanco y negro, menos la última: es una fotografía en color de un Alejandro adulto [37]. Lo que diferencia estas fotografías de las que abren la película es la inclusión de ese marco. Se establece así una separación entre esas fotos y el espacio en el que se encuentran: una separación obvia entre el pasado de las imágenes y el presente de la narración, pero también una separación en aquellos que están retratados —su estatus como personas y su estatus como personajes enmarcados en una historia. Se trata de un doble estatus intradiscursivo y extradiscursivo que, en el caso de Alejandro, es especialmente relevante para el análisis de la subjetividad en la película.



35-36. Pepe el andaluz.



37. Pepe el andaluz.

A lo largo del resto de la película, observaremos cómo Alejandro se va construyendo como sujeto: cómo su voz toma cuerpo en la historia, cómo su mirada es cada vez más firme, cómo se muestra como personaje intradiscursivo; pero, a la vez, observaremos cómo lo hace siempre en relación con los otros. La escena posterior a esta presentación fotográfica es muy elocuente en este sentido. Con la pantalla en negro, oímos el sonido de una fotocopidora: la imagen de Pepe —esa imagen única— se ilumina a medida que pasa sobre ella la lámpara de exposición. La segunda vez que pasa esa lámpara, la imagen ya no es la de Pepe, sino la de Alejandro, posando igual que su abuelo, mientras oímos: «Solo tenía su nombre: José Jódar Sánchez. Su fotografía y su herencia: nuestro increíble parecido físico».

Incluso cuando Alejandro parece estar asumiendo la posición de sujeto para referirse directamente a sí mismo, no es sino para hablar de otros. En otra escena, por ejemplo, vemos un álbum de fotos de Alejandro bebé y la abuela María, mientras la voz en off dice: «Yo nací en 1975, en Málaga, Andalucía», para pasar rápidamente a poner el foco en su abuela: «Mi abuela María siempre estuvo presente, desde mis primeros recuerdos». Lo mismo ocurre cuando,

más avanzada la película, se oye de nuevo el sonido del play y vemos unas imágenes en movimiento de Alejandro niño y de su madre [38]: «Mi madre suele decir que nuestro carácter es muy parecido, que tenemos mucho en común. Los dos odiamos aparecer delante de una cámara». Esa filmación casera de madre e hijo da paso a un primer plano de la madre mientras está siendo entrevistada por Alejandro: «Y sin embargo aquí estamos, el uno frente al otro», dice la voz en off, que no obstante está haciendo una maniobra discursiva: lo que vemos en la pantalla no es una escena de ambos frente a frente, grabados por esa cámara ante la que odian aparecer, sino que se ve un primer plano de la madre, con los ojos llorosos, mientras que escuchamos la voz de Alejandro desde detrás de la cámara, interrogándola. Es uno de los momentos de mayor intensidad de la película: la madre trata de responder a un Alejandro que le reclama no haberle contado toda la verdad sobre su abuelo. Durante toda esta secuencia, la madre nunca mirará directamente a la cámara, sino al lugar en el que está Alejandro. Y este esquema se repetirá en todas las entrevistas frontales que componen la película: nunca una mirada a la cámara, siempre los ojos fijos en el lugar del que proviene la voz que interroga. Si antes me he referido a cómo la imagen de Alejandro es a la vez intradiscursiva y extradiscursiva, lo mismo ocurre con su voz: cuando asume el lugar de la voz en off, se sitúa en un plano diferente al de los otros personajes de la película, asume el lugar del sujeto de la enunciación; sin embargo, en el resto de ocasiones, su voz está al mismo nivel que la del resto, su función es intradiscursiva.

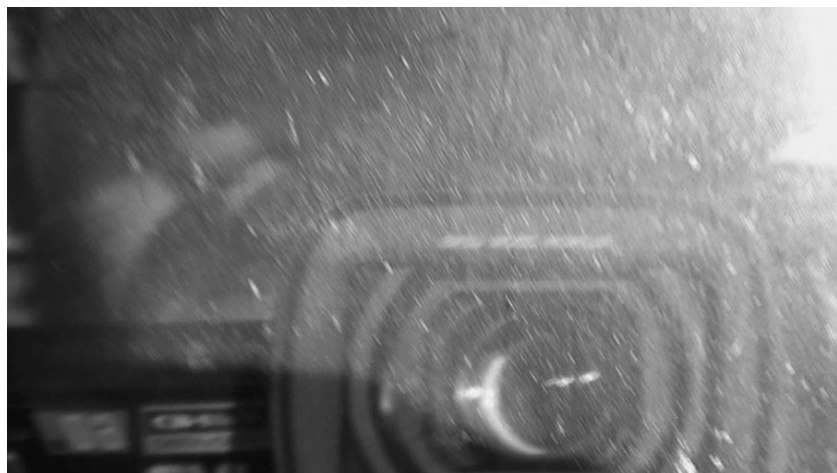


38. Pepe el andaluz.

Sujeto que habla intradiscursivo, sujeto que habla extradiscursivo; sujeto que se muestra intradiscursivo, sujeto que mira extradiscursivo; sujeto que se apropia y sujeto que hace. Si algo está quedando claro en este análisis es que en *Pepe el andaluz* es imposible hablar de un sujeto unívoco. La propia ausencia de Pepe parece funcionar de una manera similar al desestructurar a su familia, que se nos presenta como totalmente escindida, como perforada por esa ausencia: la película se filma en cuatro países entre los que están desperdigados sus descendientes. La voz en off es consciente de esto: ante la tía que ha emigrado a Colombia, dice: «Mi tía siempre quiso dos cosas: volar y ser libre. Me pregunto cuánto habrá tenido que ver en ello crecer sin su padre»; cuando va a Canadá a ver a su prima Cati: «[Pepe] fue solo el primero de la familia en empezar una vida fuera de España. Dos generaciones más tarde, su nieta, mi prima Cati, llegaba a Toronto»; cuando vuelve a Polonia para el bautizo de la hija de Cati, cuenta que «mi tío Pepín no ha vuelto a vivir en España desde que salió para Argelia cuando

tenía 10 años. Después de su primer matrimonio en Francia, se instaló en Lodz, en Polonia, con su actual familia». Ese bautizo es la cristalización de la segregación familiar: la ceremonia es en polaco, el tío Pepín propone un brindis en español con acento francés y la propia Cati habla con su hijo en francés, con su marido en inglés y con Alejandro y María en español.

Pero el segundo viaje a Polonia es importante también en otro sentido, en el de la constitución como sujeto de Alejandro. Al llegar al aeropuerto, un joven le pregunta: «¿Tienes ya montada la película?»; en el viaje anterior, seis años antes, la cámara la llevaba su hermana. Ahora Alejandro no solo maneja la cámara, sino que además es reconocido por los otros como el portador de la mirada. El momento más crucial en este proceso de constitución como sujeto que mira llegará apenas unos minutos después: la cámara se va posando sobre distintas fotografías de Pepe que cuelgan de una especie de móvil de techo. Las fotos giran y vemos sus reversos con inscripciones de fechas y lugares, los rostros de hombres vestidos de militar, la familia al completo en una playa y, ante todo, vemos sobre todas ellas los signos del presente en el que son contempladas: las pinzas que sujetan cada foto, las sombras de unas fotos sobre otras, los reflejos que las deslumbran. Si la película se abría con la única imagen del abuelo conocida por Alejandro, uno de los resultados más visibles del proceso de búsqueda es que ahora cuenta con multitud de imágenes. Así la voz: «De pequeño me contaron que mi abuelo Pepe había muerto. Solo tenía una imagen de él». En ese momento, la cámara se detiene sobre un espejo que giraba entre las fotos y nos devuelve la imagen de Alejandro, cámara en mano, filmándose a sí mismo [39]. Esa imagen se funde en la hasta ahora imagen única de su abuelo y en el silencio, que se quiebra para anunciar que «[h]a llegado el momento de ir a Argentina».



39. Pepe el andaluz.

Si en el caso de la dispersión de la familia el hilo argumental es un reflejo de los mecanismos formales que se despliegan en la película, lo mismo ocurre con esta reveladora escena del espejo. Justo antes de que ocurra, Alejandro ha terminado de atar todos los cabos que estaban sueltos: se entera, en primer lugar, de que Pepe y María solo estuvieron juntos cuatro años, de que no llegaron a casarse porque Pepe tenía una familia anterior a la que abandonó y de que tuvo que separarse de María porque lo detuvieron. Sabe, al fin, que pasó tres años preso, el último de ellos como mano de obra esclava construyendo el pantano de Buitrago de Lozoya, en Madrid: Pepe había sido sargento en el bando franquista, pero, terminada la guerra, lo detuvieron por un robo y tuvo que cumplir condena allí, junto con presos republicanos. La voz en off da cuenta de ello: «Muchos de sus compañeros en este lugar simbolizaban todo lo que mi abuelo había contribuido a destruir durante la guerra. Me gustaría pensar que el tiempo que pasó aquí transformó al sargento de regulares». No hay manera de saber si, en efecto, aquel año cambió a Pepe, pero la escena posterior que he descrito más arriba nos hace constatar que Alejandro sí que cambia después de contar con toda esa información: una vez sabida la verdad sobre su abuelo, puede afrontar el viaje definitivo, el viaje a Argentina.

El correlato de esta trama argumental en el plano formal es que Alejandro por fin puede mostrarse como sujeto que mira. Es entonces cuando sucede algo que solo se da una vez en la película: Alejandro une, en sí mismo, todas las posiciones de la enunciación. Es el sujeto que habla (voz en off), el sujeto que mira (portador de la cámara), el sujeto que se muestra (su imagen en el espejo) y el sujeto que hace (quien monta la película).

Una vez en Argentina, Alejandro se vuelve mucho más presente como sujeto que se muestra, como si hubiera asumido su papel en su propia historia. Es él quien se encuentra con la hija de su abuelo —su nueva tía—, es él quien llama a su puerta, quien la abraza cuando esta se emociona por el gran parecido físico entre Pepe y Alejandro y, sobre todo, es él quien se queda solo en la imagen ante la tumba de su abuelo: «Por fin lo encuentro, después de tanto tiempo». Si en las películas de la Poética de la ausencia, como hemos visto en el capítulo anterior, la temporalidad se caracteriza por ser abierta, la expresión del sujeto no lo es menos. Alejandro unifica en sí mismo todas las posiciones de sujeto una sola vez en la película, y su posición, lo hemos visto, se va haciendo cada vez más consistente, pero no será nunca la posición de un sujeto unívoco, sin fisuras, estable: durante un asado de despedida que hace en su honor su nueva familia argentina, la voz en off confiesa que «me paso todo el rato decidiendo si algún rasgo de ellos me resulta familiar. Si me reconozco en ellos». El proceso de búsqueda ha llegado a su fin y el sujeto que busca ha encontrado, si cabe, más lugares donde escindirse.

2. (DESVÍO)

Soy consciente de que el análisis que acabo de realizar arroja demasiados nombres, demasiadas posiciones de enunciación y que lo hace de manera confusa. Es una elección consciente: el sujeto escindido de la Poética de la ausencia es un sujeto eminentemente caótico y no reniega de ello, sino que explota tal cualidad, desbordándola. Quiero retirarme momentáneamente del plano visual para señalar cómo esta escisión del sujeto se da también en el ámbito hermano de la poesía. Y cómo esa escisión es tan esencial a la cultura visual como lo es al género poético.

En uno de sus ensayos más célebres, «Tradition and the Individual Talent» («La tradición y el talento individual») ¹⁶⁸, T. S. Eliot desarrolla su «teoría impersonal de la poesía» («impersonal theory of poetry») y la ancla en dos aspectos: por un lado, en la relación del poeta con la tradición y, por el otro, en la relación del poema con su autor. Paradójicamente, este texto de un autor tan alejado de la teoría crítica como Eliot sirve de puente entre la concepción temporal de Benjamin que he desarrollado en el capítulo anterior y otro texto de la Escuela de Frankfurt que será guía en este desvío: Adorno y su «Discurso sobre lírica y sociedad» ¹⁶⁹.

En lo que respecta a la relación con la tradición, Eliot despliega una concepción del tiempo sorprendentemente cercana a la que Benjamin desarrollará quince años después en «Sobre el concepto de historia»: para Eliot, la tradición implica, en primer lugar, una percepción histórica («historical sense»), es decir, una percepción «no solo de lo que el pasado tiene pasado, sino de su presencia» ¹⁷⁰. Así, el escritor no solo escribe sabiéndose parte de su generación, sino sintiendo que en su escritura se actualiza toda la tradición literaria que lo precede, en una «existencia simultánea». Para que esta se materialice, es indispensable que el autor vivo se sitúe entre los muertos: el arte de los muertos crea un orden ideal y ese orden se modifica cada vez que se introduce una nueva obra. El orden en

sí debe ser alterado por esa presencia nueva y así se va ajustando continuamente: así se crea la conformidad, la comunión, entre lo nuevo y lo viejo —algo parecido a lo que Benjamin llamaría después «la cita entre generaciones».

Para explicar el segundo aspecto de su teoría, Eliot recurre a una analogía científica: «La acción que ocurre cuando una fina hebra de platino se introduce en una cámara que contiene oxígeno y dióxido sulfúrico». En esta analogía, la mente del poeta sería la hebra de platino: cuando el oxígeno y el dióxido sulfúrico se mezclan en presencia de ese filamento de platino, se crea ácido sulfúrico. El nuevo gas, sin embargo, no posee ni rastro de platino, y el platino, por su parte, no cambia en su forma. Así, la mente del poeta puede servirse de la experiencia vivida, pero el artista ha de ser capaz de separar su experiencia de su creación. Cuanto mejor sea el artista, dice Eliot, «con más perfección digerirá y transmutará la mente las pasiones que son su material». En otro ensayo, Eliot escribirá que el gran desafío del poeta (lo dice refiriéndose a Shakespeare) es «transmutar sus agonías privadas y personales en algo rico y extraño»¹⁷¹. El yo lírico, por tanto, sería para Eliot un elemento puramente literario que no garantiza ninguna autenticidad experiencial: el oxímoron de un yo impersonal.

Este segundo punto de la teoría eliotiana está cerca de la concepción de Adorno en su «Discurso sobre lírica y sociedad», aunque el foco de ambos autores será, necesariamente, divergente: mientras que Eliot está alejando la subjetividad del poeta de la subjetividad propia al poema como respuesta velada a la fórmula poética que defendía William Wordsworth («emoción rememorada en la tranquilidad»), Adorno propone entender la subjetividad propia a la lírica no como un lugar donde reconocer el genio del autor individual, sino como el punto de partida para desarrollar una estética progresista.

Adorno se preocupa por entender qué puede haber de social en un género aparentemente tan ajeno a ello como la lírica. Contrariamente a la opinión imperante cuando escribió este texto, para Adorno «[l]a referencia a lo social no debe apartar de la obra de arte, sino introducir más profundamente en ella»¹⁷²: las expresiones individuales solo alcanzarán nivel artístico si se

imbrican en lo social («a menos que cobren participación en lo general por medio, precisamente, de la especificación que es su estético tomar forma», dice el texto). Pero esto no quiere decir que lo que expresa el poema deba haber sido vivido por todos. «[S]u generalidad no es una voluntad de tous», apunta Adorno. No es, como dice Eliot, que consiga expresar algo que los demás no pueden, sino que es precisamente (y aquí está la paradoja) su ser individual lo que lo hace universal: «La inmersión en lo individuado alza al poema lírico hasta lo general por el procedimiento de poner de manifiesto algo no deformado, no aprehendido, aún no subsumido». Estamos aquí muy cerca de la concepción del tiempo como lugar para la no producción que he desarrollado en el capítulo anterior: para Adorno, lo específico de la subjetividad poética es que propone un mundo apartado de la sociedad de producción capitalista, un mundo donde una se pueda permitir el lujo de no producir nada «de valor» —según la lógica capitalista: «La expresión lírica, sustraída a la gravedad objetiva, conjur[a] la imagen de una vida libre de la coerción de la práctica dominante, libre de utilidad» ¹⁷³ .

«El poema lírico aspira a la universalidad a través de la pura individualidad» ¹⁷⁴ , y esta es la gran paradoja de la poesía. Pero generalidad o universalidad no implican necesariamente una visión social. Adorno se asegura de dejar clara esta diferencia para exponer su programa analítico, que no es otro que el de la teoría crítica, como la definieron él mismo y Max Horkheimer: como producto cultural, es decir, como producto social que es, en la poesía también se cristalizan los conflictos de la sociedad, ya sea de manera positiva o negativa. Y esos conflictos no se materializan en el tema que trate el poema en cuestión, ni en los datos biográficos del autor, sino que se expresan en su forma ¹⁷⁵ . Para Adorno, las grandes obras de arte se caracterizan, sobre todo, por esa cualidad negativa: revelan lo que la ideología dominante trata de ocultar. De esta manera, la lírica, que parece tan distanciada de la realidad, es en realidad una protesta contra ella: en esa protesta,

el poema expresa el sueño de un mundo en el cual las cosas fueran de otro modo. La idiosincrasia del espíritu lírico contra la

prepotencia de las cosas es una forma de reacción a la cosificación del mundo, al dominio de las mercancías sobre los hombres ¹⁷⁶ .

Para analizar cómo se materializa esta protesta, Adorno se centra en su elemento constitutivo: el yo lírico. Ese yo, contrapuesto, en principio, a la colectividad, a lo objetivo, emerge de una relación perdida con la naturaleza: el yo lírico trata de recuperarla. «Solo mediante la humanización se le restaurarán a la naturaleza los derechos que la dominación humana le arrebató» ¹⁷⁷ . Así, la pura subjetividad que despliega la lírica es una respuesta contra el sufrimiento de una existencia ajena al propio sujeto. Pero esta subjetividad está, a su vez, socialmente motivada: eso explica la mera posibilidad de la lírica como género, es decir, «su acción sobre otros que no son el poeta en el monólogo» ¹⁷⁸ . Una vez más, Adorno constata «la paradoja específica de la formación lírica, la subjetividad que se trasmuta en objetividad» ¹⁷⁹ .

Siendo visiones tan diferentes, los textos de Adorno y de Eliot atienden a la misma preocupación teórica: aprehender la esencia y la función del yo poético. Y, como señalan ambos textos, la principal característica de ese elemento constitutivo de la lírica es la de ser huidizo, fluido y, sobre todo, múltiple: personal e impersonal para Eliot; subjetivo y objetivo, individual y universal para Adorno. Por eso he puesto a conversar estos dos textos: que dos autores tan alejados ideológica y metodológicamente lleguen al mismo problema central apunta hacia esa gran búsqueda que vertebra la producción teórica sobre la lírica.

En su intento por establecer una teoría del sujeto en la lírica española, Laura Scarano ¹⁸⁰ llega a la conclusión de que, más allá de la disparidad de opiniones y teorías acerca del sujeto en la obra literaria, queda clara una cosa: que todos los críticos reconocen la existencia de dos instancias en la comunicación literaria: «autor histórico» y «hablante principal de un texto literario», los llama Gottfried Gabriel; autor no como «hombre biografiado», sino como productor de sentido para Lázaro Carreter; autor y emisor, para Umberto Eco; e incluso Raymond Williams, que habla de rescatar conceptos como la intención y la representación, alude implícitamente a la presencia de un autor empírico que articula el

texto. Pero esto, que sucede en toda obra literaria —y, en realidad, en toda obra artística—, señala la excepcionalidad de la lírica: al contrario de lo que ocurre en el resto de géneros literarios, la relación entre ambas instancias de comunicación (llamadas tradicionalmente sujeto empírico y sujeto de la enunciación) no se ha sistematizado en la lírica. Como señalan Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik,

mientras que, por ejemplo, la narratología de principios del siglo veintiuno cuenta con un corpus considerable de marcos teóricos reconocidos internacionalmente y aplicados profusamente, la teoría poética «moderna» forma un enclave alejado de las influencias de la principal teoría literaria y trabaja aún con axiomas derivados, básicamente, de concepciones post-románticas del género y de la recepción, aunque quizá de manera más desarrollada y diferenciada. Esto tiene como resultados una imposibilidad de usar los avances de la lingüística moderna y de la teoría literaria y cultural, un procedimiento de análisis impresionista y evaluativo y un pluralismo terminológico que desafía el debate académico constructivo ¹⁸¹.

La mención a la «imposibilidad de usar los avances de la lingüística moderna y de la teoría literaria y cultural» es clave y revela un punto ciego en la teoría del género lírico. Si en mi análisis me refiero a las obras de la Poética de la ausencia con terminología propia a la teoría de la enunciación, es porque en cierto sentido el gran problema teórico de la lírica es el mismo que trata de resolver el propio Benveniste al «poner en discurso» la langue saussuriana: cómo puede una instancia individual (un sujeto) hacerse cargo de un sistema social (la lengua) —lo que en poesía correspondería a la paradoja adorniana de cómo puede el yo lírico aspirar a la universalidad a partir de la pura individualidad.

En su diccionario de semiótica, Algirdas-Julien Greimas y Joseph Courtés se hacen eco de ese problema teórico al plantear la enunciación, ante todo, como un pasaje:

Entre la lengua (concebida, generalmente, como una paradigmática) y el habla (ya interpretada por Hjelmslev como una sintagmática y precisada ahora en su estatuto de discurso) era necesario, en efecto, prever estructuras de mediación y, asimismo, tantear cómo el sistema social que es la lengua puede ser asumido por una instancia individual, sin que por eso se disperse en una infinidad de hablas particulares ¹⁸².

Y esa instancia de mediación está siempre en construcción; para Greimas y Courtés, lo esencial del mecanismo de la enunciación es precisamente la intencionalidad, entendida como una «concepción del mundo», «como una relación orientada, transitiva, gracias a la cual el sujeto construye el mundo en cuanto objeto, a la vez que se construye a sí mismo» ¹⁸³. Greimas y Courtés están hablando del proceso enunciatorio, pero bien podrían estar constatando la realidad del sujeto en Pepe el andaluz —ese sujeto que, como hemos visto más arriba, se construye mientras habla, mientras mira, mientras crea la película en la sala de montaje. La diferencia específica a las obras de la Poética de la ausencia es que esa construcción no se presenta ya hecha, sino que se subraya el propio proceso de construcción, y ese proceso es poroso, y precario, y abierto, y compartido.

En el siguiente capítulo me referiré a esta condición vulnerable y abierta y a las posibilidades de comunicación que inaugura. Ahora quiero referirme, por última vez, a lo puramente lingüístico para señalar una corriente minoritaria en la teoría de la enunciación que, sin embargo, me parece que ilumina ampliamente la compleja articulación entre lo social y lo individual tanto en la poesía como en la cultura visual —y que es particularmente relevante para las obras de la Poética de la ausencia.

Benveniste, y toda la tradición que fundó, se basó en la separación entre sujeto empírico y sujeto de la enunciación. Pero, ¿qué ocurriría si el propio sujeto de la enunciación fuera, a su vez, múltiple? Esto es lo que se planteó, en los años 80, el lingüista francés Oswald Ducrot, que en su libro *Le dire et le dit* (El decir y lo

dicho) ¹⁸⁴ trató de establecer una «teoría polifónica de la enunciación», de la misma manera que lo había hecho, para la narrativa, el lingüista soviético Mijaíl Bajtín, considerado padre del concepto de polifonía. Ducrot constató que las investigaciones en el área de la enunciación «dan por sentada la idea de que cada enunciado posee un solo autor y solo uno, idea que les parece tan evidente que ni siquiera se plantean reformularla» ¹⁸⁵ . Ducrot, por supuesto, disiente. Para él, dentro del sujeto de la enunciación habría que distinguir al menos dos tipos de instancias: el enunciatario y el locutor. Sirviéndose de la teoría del relato de Gérard Genette, Ducrot explica que lo que Genette llama narrador es para él el locutor, y que lo que para Genette es autor es para él el autor empírico, mientras que el «centro de perspectiva» de la teoría del relato será, en el esquema de Ducrot, el enunciatario.

TEORÍA DEL RELATO (GENETTE)TEORÍA POLIFÓNICA DE LA ENUNCIACIÓN
 Autor Narrador Centro de perspectiva Sujeto empírico Locutor Enunciatario

La propuesta más novedosa de Ducrot es la del enunciatario; es, también, la más arriesgada. Según el lingüista francés, lo que diferencia al locutor del sujeto empírico es que «si para escribir es preciso ser, esto no es necesario para contar» ¹⁸⁶. Y cita el ejemplo de la película *Sunset Boulevard*, narrada por un personaje que muere antes del final de la película —y que, por tanto, no necesita «ser» para contar. Hasta aquí, la propuesta de Ducrot no se separa de la generalmente admitida (esos dos sujetos, empírico y de la enunciación, a los que me vengo refiriendo). El enunciatario, por su parte, sería algo cercano al «sujeto de conciencia» de la narrativa: «Sirve [...] para hacer aparecer en el enunciado un sujeto diferente no solo de aquel que de hecho habla (novelista/sujeto hablante) sino también de aquel que se dice que habla (narrador/locutor)» ¹⁸⁷.

La propuesta de Ducrot me parece extremadamente rica para aproximarse al yo lírico. En una de las primeras definiciones que ofrece sobre el enunciatario, Ducrot se sirve de nuevo del esquema de Genette para la narración y explica que, mientras que el locutor (o el narrador) es «quien habla», el enunciatario (o centro de perspectiva) es «quien ve» ¹⁸⁸. La introducción de esta coordenada visual podría arrojar luz sobre esa paradoja fundamental que se cristaliza en el yo lírico, que sería, así, una realidad doble: el yo poético, sí, pero también el ojo poético. Porque la enunciación, no lo olvidemos, es una posición de discurso, un lugar vacío que solo es relevante, que solo existe, cuando es ocupado; cuando la lengua pasa a ser discurso. Nos lo recuerda Jenaro Talens: «La individualidad que parece asumir [la voz de la escritura] no es un sujeto sino un lugar, algo que expone la huella de un cruce de convenciones sociales y discursivas explicitadas como tales» ¹⁸⁹. Un lugar, entonces, o quizá, mejor, dos lugares: ese desde el que se habla, ese desde el que se mira. A veces coinciden. Otras no.

Entendemos ahora que no es casual que Ducrot se sirviera de la película de Billy Wilder para ejemplificar la diferencia entre sujeto empírico y locutor: así entendida, la teoría de la enunciación es extremadamente útil para el análisis de la cultura visual. Christian Metz, uno de los autores que más profundamente se ha detenido

sobre la enunciación en el cine, llega a la misma conclusión: señala que la voz en off en primera persona —a la que llama «voix-Je», voz-Yo, usando la célebre expresión de Michel Chion— corresponde a tantas realidades que su estatus «es de una imprecisión totalmente sorprendente» ¹⁹⁰ . Y, dentro de esta imprecisión, su mayor constatación es, cómo no, la misma que hemos observado en el caso del yo lírico:

La voz-Yo [...] es más que Yo. Voz de personaje, es también, a fuerza de su invisibilidad, una voz múltiple, confusa y dominante. [...] Es a la vez distante, por definición (es lo «acusmático» de Michel Chion) y sin embargo «interior» ¹⁹¹ .

La voz-Yo en el cine es, también un pasaje, un vínculo: voz juxtadiegetica, la bautiza Metz, o bien acuña esa hermosa expresión de «voix de lisière» ¹⁹² : voz del extremo, de la orilla, que señala su condición intermediaria, liminal. Misma paradoja, mismo problema irresuelto de la poesía lírica. Afortunadamente irresuelto: por mucho que se hayan empeñado en negar la existencia del autor, o su presencia fuera del texto, la lectura de un texto de poesía lleva implícita la marca de quien lo ha escrito. Algunos análisis fomalistas rechazan esta visión y tratan de sistematizar la poesía, de renegar de esa aura «intuitiva e irracional» de la que aún «sufre» el análisis poético:

El mito arcaico de la inspiración divina y la antigua noción de que al poeta lo mueve el furor poeticus son, en gran parte, los responsables de esa aura de intuitividad y de irracionalidad que aún acompaña a la poesía en el siglo veintiuno. La asunción de que tanto la producción como la recepción de la poesía son terrenos reservados a las emociones ¹⁹³ .

Pero tal vez debamos aproximarnos a la poesía, precisamente,

tomando esa subjetividad, esa misma aura intuitiva e irracional como algo específico del medio: entendiéndolo así, esa subjetividad fundadora será lo que permita, no que la teoría literaria ilumine la cultura visual, sino reconocer que ella signa la relación esencial entre poesía e imagen.

Así que, tras este largo desvío por el campo de la lingüística, aquí se encuentran, de nuevo, la fotografía, el cine y la poesía. Porque, bien mirado, cuando Barthes habló de la gran paradoja de la fotografía —«la coexistencia de dos mensajes, uno sin código (lo analógico fotográfico) y el otro con código (el “arte”, o el tratamiento, o la “escritura”, o la retórica fotográfica)»¹⁹⁴—, ¿no estaba acaso señalando la misma paradoja que muestra el yo lírico? En *Seeing Sense*, Victor Burgin dice que es hora de abandonar «tales reliquias» porque «solo obstruyen nuestra visión de la fotografía». W. J. T. Mitchell reacciona así a esta noción de reliquia:

Lo que me preocupa, supongo, es la seguridad de su tono, la confianza con la que «hoy» somos capaces de desechar ciertas «reliquias» que nos han mistificado durante más de dos mil años, supuestamente a favor de una visión del problema clara y sin obstáculos¹⁹⁵.

¿Qué pasaría si asumiéramos, como hace Mitchell para la fotografía, que esa «aura intuitiva e irracional» es la que signa la siempre confusa relación entre sujeto empírico y sujeto(s) —ya podemos decirlo en plural— de la enunciación poética? ¿Qué pasaría si aceptáramos que esa relación será, por definición, indefinible? ¿Qué es lo que pasaría si partiéramos de la gran cantidad de teoría acerca del yo lírico para llegar a la única conclusión de que el sujeto está eminentemente escindido? ¿Qué pasaría, en fin, si pensáramos en lo poético, no como un género, sino como una mirada, un «aire de familia» en el sentido de Wittgenstein? ¿Y si asumiéramos entonces que lo poético es lo que desafía a la propia crítica, lo que da miedo, lo físico, como sintió, brillante, Emily Dickinson?

Si leo un libro y produce tal frío en mi cuerpo que ningún fuego pueda calentarme, sé que es poesía. Si siento físicamente que mi cabeza va a explotar, sé que es poesía. Estas son las únicas maneras que conozco. ¿Acaso hay otras? ¹⁹⁶ .

Qué pasaría es lo que trataré de ver en el próximo capítulo.

3. DECONSTRUIR DESDE EL YO

Si hay sujetos que se construyen en sus obras, aunque sea de una manera escindida y precaria, como hemos visto en Pepe el andaluz, también hay obras en las que los sujetos sufren el proceso aparentemente inverso y se deconstruyen. Así en *La memòria és un mirall trencat*, de la fotógrafa Noelia Pérez.

La obra comienza con un extracto de un editorial de la revista *Història Crítica*, aquella publicación que el colectivo Desafectos publicó durante casi una década. El colectivo lo habían creado, en el año 2000, varias historiadoras e historiadores de la Universidad Autónoma de Barcelona que estaban «hartos de la historia académica y de las prácticas decadentes de la Universidad»¹⁹⁷. El editorial se titula «*Mirall trencat*» y reflexiona sobre la memoria en esos términos de espejo quebrado:

La verdad es siempre un espejo roto. Contiene en sí misma diversos fragmentos que cada uno de nosotros guardamos en nuestro linaje personal y colectivo y proyectamos en nuestra mirada al presente. [...] Algo de eso se ha podido vivir en el proceso que se ha nombrado, quizá de manera acrítica, de «recuperación de la memoria histórica» que de unos años a esta parte ocupa los debates de nuestra reducida ágora democrática. Un proceso que, sin embargo, no se puede iniciar sin romper otros espejos. Espejos que han condicionado nuestro autorreconocimiento social y político y que no eran sino falsos espejismos. Y en parte, en la destrucción de estos espejismos, radica la desorientación, la sensación de vacío y vértigo que asola los momentos primigenios de este debate y las políticas que han derivado del mismo. Acostumbrados a mirarnos o a luchar contra espejismos, los reflejos actuales nos muestran desnudos, tal y como somos y no tal y como nos habían explicado que éramos¹⁹⁸.

Que Desafectos era un colectivo de historiadores críticos con la historiografía académica está a la vista: el fragmento parte de lo aparentemente privado —la verdad como creación personal— para pensar el proceso de la recuperación de la memoria histórica en España. Era 2005: la Ley de Memoria Histórica del gobierno de José Luis Rodríguez Zapatero llegaría dos años después y en ese momento solo se había creado una comisión interministerial («Comisión interministerial para el estudio de la situación de las víctimas de la Guerra Civil»). La Memoria Histórica era aún un concepto relativamente nuevo en el panorama español, y abordarlo desde lo personal era algo muy poco común en el ámbito académico del país. Si el debate en el ámbito público giraba en torno a las heridas —cerradas, inexistentes para unos, abiertas y presentes para otras—, este texto proponía que, antes de poder iniciar el proceso de recuperación de esa memoria democrática, es necesario romper muchos otros espejos: espejos en los que se ha basado la construcción social y política de un país y que eran, en realidad, espejismos. Una vez quebrados, los reflejos de esos espejismos podrán mostrarnos desnudas, desnudos, como realmente somos, y en ese momento podremos iniciar el proceso de debate y construcción de esa memoria.

Eso hace Noelia Pérez en *La memòria és un mirall trencat*, romper espejismos. Invitada a realizar una estancia de creación en Cal Gras —una residencia de artistas en Avinyó—, Pérez entiende que es el momento de reconciliar su labor pasada de historiadora, que había abandonado en 2008, con su labor presente de fotógrafa. Puesto que tanto la Noelia historiadora como la Noelia fotógrafa rondan el tema de la memoria, la pregunta de la que parte para reconciliar ambas gira en torno al mismo tema: ¿cómo aproximarse a la historia y a la memoria por medio de la fotografía? ¹⁹⁹ .

Su primera respuesta fue mirar hacia el trabajo de Mark Klett, el fotógrafo estadounidense que popularizó el concepto de «refotografía» con su Rephotographic Survey Project. A pesar de que la técnica refotográfica ya se utilizaba en el ámbito científico, fue Klett quien la usó por primera vez como dispositivo artístico ²⁰⁰ . La técnica consiste en realizar una fotografía del mismo paisaje

que muestra una fotografía antigua tratando de reproducir las condiciones exactas de la primera toma: desde el mismo lugar, con las mismas condiciones climáticas y de luz, con el mismo tipo de lente, etc. En 1977, Klett formó un equipo de historiadores y fotógrafos para emprender la tarea de refotografiar aquellos paisajes del oeste de Estados Unidos que, en el siglo XIX, habían captado fotógrafos como Timothy O'Sullivan y William Henry Jackson. Dos años antes, Bill Jennings había comisariado la exposición *New Topographics: Photographs of a Man-altered Landscape*, que dio nombre al movimiento de la *New Topographics* al que me he referido en el capítulo anterior al hablar de la obra de Hilda y Bern Becher. Klett era demasiado joven para formar parte de aquella exposición, pero es evidente que su obra está ligada a la de ese grupo que se sirvió de una aparente objetividad para revelar la interacción del ser humano con su entorno.

En su idea inicial del proyecto en Cal Gras, Noelia Pérez se inspiró en *Second View*, el primer libro refotográfico que había publicado Klett. Constaba de diecisiete pares de imágenes: a la derecha se mostraban las refotografías de Klett y a la izquierda las fotografías que Timothy O'Sullivan había tomado en el estado de Nevada entre 1867 y 1868, como parte de la *Geological Exploration of the Fortieth Parallel*. Pérez trataría de refotografiar el pueblo de Avinyó para conseguir documentos «d'ahir i avui», de ayer y hoy.

Pero el proyecto viró cuando encontró un vídeo grabado en 1945 que conmemoraba el aniversario de la «liberación» del pueblo de Avinyó: la palabra liberación se refería a la victoria de las tropas franquistas sobre las republicanas en la localidad. Pérez comenzó a pensar entonces acerca de los mecanismos de construcción de la memoria oficial y de la propia historia, acerca del olvido y del recuerdo: de la memoria, ante todo, como un diálogo construido a partir de la experiencia personal. Y de lo alejada que estaba la memoria oficial de esas experiencias personales.

Su primer trabajo fue de acumulación: entrevistó a una veintena de personas de Avinyó que habían vivido aquella conmemoración de 1945. Después trabajó los materiales hasta que los documentos estuvieran «ligeramente interpretados, o al menos leídos». Para la fotógrafa, esa lectura consistía en «detectar datos» que sirvieran

como catalizadores de un proceso asociativo: que incorporaran el documento a la construcción de una narrativa personal. Algo muy cercano a la legibilidad de Benjamin que atraviesa este ensayo.

El resultado fue un vídeo y 32 imágenes fijas, en papel de acuarela, de 21 × 29,7 cm. Mediante la técnica del collage (y del décollage), se yuxtaponen imágenes de archivo, de álbumes familiares e imágenes tomadas por la propia artista. Y junto a esas imágenes, al mismo nivel, aparecen los textos: «El texto forma parte de la imagen y la imagen forma parte del texto: una imagen no vale más que mil palabras»²⁰¹. En la primera versión de la obra, estos textos estaban escritos a mano, pero en la versión libro aparecen escritos a máquina. Es un gesto que sorprende, ya que la estética del libro es de artesanía, de trabajo manual; la propia técnica del collage llama a una mecanización mínima, a junturas aparentes, a que la superposición de materiales sea visible, y, sin embargo, a la hora de dar forma al producto final, Pérez elige una escritura tan lejana a lo manual como la tipografía del ordenador [40-41] .



40. La memòria és un mirall trencat.

La memòria és un mirall trencat



41. La memòria és un mirall trencat.

Deberemos tomarlo como una señal de lo que sucederá a lo largo de esas 32 imágenes: mi lectura propone que, a lo largo de la obra, la autora trata de desinscribirse de ella. Desde esa premisa, no es difícil inferir que la ausencia a la que se enfrenta *La memòria és un mirall trencat* es la de la propia autora. Pero no se trata de una ausencia temática: la ausencia en esta obra es, ante todo, una técnica. En el resto de las obras que analizo en este libro, la ausencia es el tema, el elemento en torno al cual se origina la búsqueda. En la obra de Noelia Pérez, el mecanismo es el inverso: la artista va marcando ausencias materialmente y son esas ausencias materiales las que van configurando un mínimo contenido, no ya temático, sino ontológico. En una comprensión profundamente gehaltiana, podremos decir que, mediante las ausencias formales, se performa esa ausencia ontológica, utilizando la terminología que he expuesto en la introducción.

¿Cómo se muestra, entonces, el sujeto de la enunciación? O, como

ya se ha concluido del desvío teórico previo, ¿cómo se muestran los sujetos de la enunciación? El primer sujeto que se muestra es el de la collagista (el sujeto-que-hace). Todas las imágenes son superposiciones de capas temporales y espaciales. En la primera, observamos un camino de tierra en primer plano, en una foto en blanco y negro, de archivo, y sobre ella un cielo en color de una toma de la autora —una refotografía.

En la quinta [42], mujeres y niñas posan para una foto en blanco y negro, de nuevo sobre un fondo de una toma contemporánea. La mayoría de las imágenes yuxtaponen planos espacio-temporales de esta manera, pero hay otras diferentes: imágenes donde solo aparece una fotografía en blanco y negro [43-44]. Y, sin embargo, estas imágenes están tan signadas por la yuxtaposición del tiempo presente como lo estaban aquellas compuestas con fotografías de las dos épocas. Lo que las marca temporalmente es su elemento más notable: la ausencia. En cada una de estas imágenes, la sujeto-collagista (o décollagista) ha ido tallando siluetas, sustrayendo elementos. Algunos de esos elementos se hacen significativamente más visibles precisamente gracias a ese proceso de sustracción —la niña, los rostros de las mujeres, el burro—, pero otros pasan casi desapercibidos: sobre la silueta de la niña, entre la fotografía antigua y la actual, ha sido sustraída una cordillera; detrás del burro, en segundo plano, la silueta de una cabrita casi se pierde entre los hombres de traje oscuro; bajo las mujeres sin rostro falta el suelo; sobre las siluetas que se toman de la mano, falta el cielo. En *La memòria* és un mirall trencat, ninguna imagen está, en este sentido, completa.



El silenci no és absència de record,
sinó senzillament falta de reconeixement.

42. La memòria és un mirall trencat.



Quin poble s'amaga?

43. La memòria és un mirall trencat.

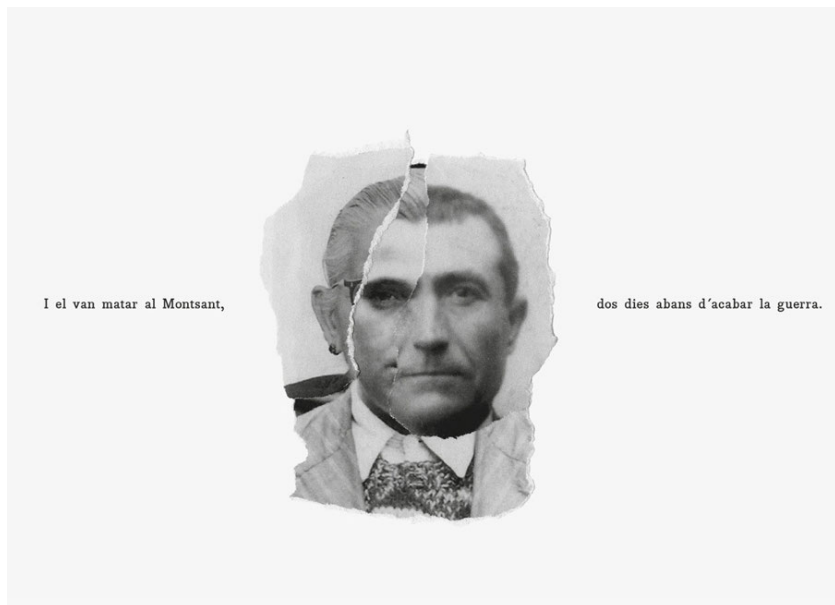


Els camps devastats no són estèrils, i jo, que callo entre silencis, parlaré.

44. La memòria és un mirall trencat.

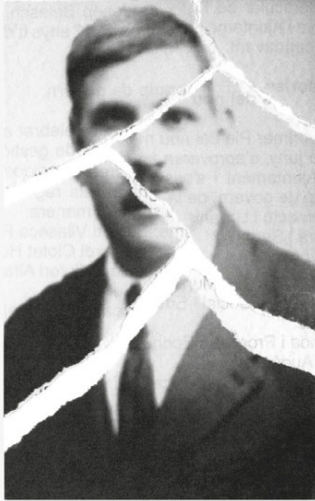
Lo mismo ocurre con los tres retratos que aparecen en la obra [45-47]. Los tres están contruidos de una manera similar: son retratos quebrados y montados de forma que esas grietas sean aparentes. Junto a ellos, el texto nos ofrece datos sobre el ajusticiamiento de cada uno de esos hombres: a uno lo mataron en el Montsant, dos días antes de acabar la guerra; otro, Antonio Careta, murió fusilado en el Camp de la Bota el 27 de mayo de 1939; el peón Quintí Coll organizó la colectivización de los albañiles de Avinyó y fue fusilado el 28 de marzo de 1939, también en el Camp de la Bota. Los nombres de Quintí Coll y de Antonio Careta son los únicos nombres propios que aparecen en La memòria és un mirall trencat, pero sus rostros se muestran deliberadamente rasgados, como un espejo roto. El primer retrato es diferente: carece de nombre propio y, si lo miramos con atención, comprendemos que no se trata, como en los otros dos casos, de una fotografía

quebrada y recompuesta, sino que, para componer ese retrato, se superponen tres rostros diferentes.



45. La memòria és un mirall trencat.

En Quintí Coll era manobre.



46. La memòria és un mirall trencat.



L'Antoni Careta va morir
afusellat al Camp de la Bota
el 27 d'abril de 1939.

47. La memòria és un mirall trencat.

Es como si el gesto de montaje y el textual se unieran para desdibujarse el uno al otro. Porque, claro está, el otro sujeto de la enunciación en La memòria és un mirall trencat es el de la sujeto-que-escribe. Cada imagen está acompañada por un texto. Esos textos se dividen en cuatro tipos. Lo que más abunda son las reflexiones: «El silencio no es ausencia de registro, sino sencillamente falta de reconocimiento», «Nostalgia = recuerdo + dolor», «Del vacío no se saca más que vacío». El segundo tipo son los textos históricos: «En 1939 nacieron seis niños en Avinyó», «El pueblo de Avinyó fue ocupado por las tropas franquistas el 28 de enero de 1939. La represión política dejó 85 sumarios y 4 fusilados en el Camp de la Bota». El tercer grupo lo componen los testimonios:

No, no se nos ha dado voz. Muchas cosas han desaparecido, pero la memoria está ahí. Si alguien quiere que la memoria perdure, no tiene más que preguntar. Tengo sesenta y dos años. Es la primera vez que hablo; es la primera vez que me preguntan.

Ninguna de estas categorías es hermética; ni siquiera tienen límites definidos. Las reflexiones ¿no podrían ser testimonios recogidos durante el proceso de entrevistas? Lo mismo podría suceder con los comentarios históricos: podrían pertenecer a un archivo, pero también podrían haber sido dichos por esas mismas personas entrevistadas.

El cuarto tipo viene a ahondar más en esto: los he llamado textos autorreferenciales y son pocos: «Hola nena —dijo ella—. ¿Tú eres la que viene de Barcelona a hacer la historia del pueblo?», «Mis abuelos también fueron jornaleros». Estos comentarios, una vez más, nos llevan a la indefinición: suponemos, porque conocemos ciertos datos de la biografía de Noelia Pérez, que la que viene de Barcelona a hacer la historia del pueblo es ella misma y de la misma

manera suponemos que quien dice «mis abuelos» es la propia Pérez —otra obra suya, Viaje a la tierra de mi padre, habla de la Andalucía jornalera de la que emigró su padre. Pero, ¿desde dónde leer, por ejemplo, el texto que acompaña a la imagen de las personas que se dan la mano?: «Los campos devastados no son estériles, y yo, que callo entre silencios, hablaré». ¿A quién hace referencia esa primera persona? ¿Se trata de un testimonio, de una cita de otro autor o de una reflexión de la propia autora? Imposible deducirlo de la obra, lo que nos confirma una vez más la voluntad de ambigüedad.

Mi razonamiento podría parecer tautológico: crear una taxonomía de comentarios (reflexivo, histórico, testimonial, autorreferencial) para después afirmar que no se trata de grupos como tal, sino que se confunden unos con otros. Sin embargo, si diferencio estos cuatro grupos es precisamente para señalar una ausencia: lo que falta es una figura que los unifique, un sujeto de la enunciación —en el sentido literal de aquel que dice yo— que dé sentido al discurso. En Pepe el andaluz, lo hemos visto, ese sujeto está en construcción constante: Alejandro comienza con una voz cedida, casi sin ser, y se va creando ante nuestros ojos, si bien para confirmar que se trata de un sujeto que está, en esencia, escindido. En La memòria és un mirall trencat, ese sujeto está ausente: no podemos asegurar si en algún momento toma la posición del yo. O casi: el texto de la última imagen [48] es el primero en no querer dejar lugar a dudas sobre su propia referencia: «¿Qué estoy haciendo visible?», se pregunta, pero la frase no podría demostrar más duda y fragilidad: el sujeto de la enunciación, por primera vez, se hace visible en un verbo conjugado en primera persona y lo hace, precisamente, para cuestionarse su propia labor.



48. La memòria és un mirall trencat.

Esta última imagen es diferente del resto porque es la única vez en la que la primera persona se hace presente, y porque lo hace, también, visualmente: es la única vez que el texto no aparece junto a la imagen, o sobre ella, o en su marco, sino que se inserta en ella. El sujeto-collagista coincide aquí, por única vez, con el sujeto de la enunciación, y también sucede así con el contenido: su pregunta textual versa sobre su labor de montaje. Parece que, con ese gesto de incluir el texto dentro de la propia imagen, nos estuviera advirtiéndole de que esa frase autorreferencial es, también, parte del trabajo visual: es decir, parte del trabajo artístico, no algo aislado de él, no parte del trabajo intelectual. Y quiero proponer que precisamente aquí reside la clave para entender la subjetividad en la obra de Noelia Pérez.

La inclusión de ese texto en la imagen tiene, en este sentido, otra función: viene a señalarnos el camino hacia el texto que cerrará la obra y en el que la ausencia del sujeto de la enunciación cobra esa nueva dimensión que acabo de señalar (no olvidemos que, en esta

obra, «[e]l texto forma parte de la imagen y la imagen forma parte del texto»). El texto que abría la obra de Noelia Pérez afirmaba que, para poder recuperar la memoria democrática del país, era necesario «romper espejos» que en realidad eran espejismos: esos en los que se había basado la construcción social de un país salido de cuarenta años de dictadura. El texto final de la obra, escrito en primera persona, habla del proceso de producción de la obra: su idea inicial, inspirada en el trabajo de Klett, el hallazgo del vídeo de la «liberación» de Avinyó, su trabajo de documentación posterior. Pero también habla, indirectamente, del fin de su trabajo como historiadora, de su conversión en fotógrafa y de cómo este proyecto podía ser la oportunidad para reconciliar ambas facetas.

Es ahí, en esa reconciliación, donde cobra especial relevancia lo que se desprende del análisis formal: los primeros espejos que se rompen en *La memòria és un mirall trencat* son los de cierta historiografía académica y sus mecanismos de producción de narrativas sobre el pasado. Son los espejismos de unas narrativas cerradas y compactas que lo ocupan todo y que por ello cierran herméticamente los hechos históricos, impidiendo nuestra relación con ellos. Por eso las imágenes de esta obra se construyen sobre dos pilares: la yuxtaposición espacio-temporal y los quiebres, las grietas. Eso, en primer lugar. Pero subrepticamente se rompe también otro espejo y este será mucho más importante para el estudio de la subjetividad en la obra: el del sujeto que, para alejarse del papel de intérprete que le ha asignado su formación académica, para alejarse de los peligros de aquella historia oficial, se ausenta. Una vez constatada su negativa a la interpretación, la función del sujeto-collagista es, ante todo, de sustracción, de marcar ausencias, de realizar grietas. Y aquí la paradoja: mediante el afán por ausentarse, el sujeto-collagista está, en realidad, sumamente presente. Frente a él, el sujeto-que-habla, lo hemos visto, calla; solo tomará la posición de sujeto para cuestionarse su propio papel como collagista.

Si la paradoja del sujeto poético es la de la relación entre individualidad y sociedad, la obra de Noelia Pérez nos sitúa frente a una nueva encrucijada: la de borrarse para evitar controlar el discurso —y, por ende, cerrarlo— o la de hacerse presente para ir haciendo grietas en narrativas ya instaladas. Creo que esta es, en realidad, la paradoja del testimonio ²⁰²: la encrucijada entre

borrarse, y dejar que hable la ausencia, o hacerse presente y controlar el discurso.

Pero no quiero detenerme en el sujeto teórico del testimonio, sino en el sujeto que se destila de los análisis de las obras de Alvarado y Barquero y de Pérez: un ser sumamente precario, visible a veces, invisible otras, escindido siempre entre individualidad y colectividad. Es decir, un sujeto eminentemente poético. En el siguiente capítulo, quiero llevar estas conclusiones parciales hacia una comprensión más profunda del sujeto poético en las obras visuales y audiovisuales: a la relación entre poesía y cine y fotografía, pero también a un esbozo de la subjetividad que, quiero proponer, emerge en las obras de la Poética de la ausencia.

■

165 Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, Madrid, Siglo XXI, 2004, pág. 180. *Cursiva en el original.*

166 *Ibíd.*, págs. 181-182.

167 Barthes, «La muerte del autor», *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, pág. 78.

168 T. S. Eliot, «Tradition and the Individual Talent», *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic*, 1919-1926, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2014, páginas 105-114.

169 Theodor Adorno, «Discurso sobre lírica y sociedad», *Notas sobre literatura*, Barcelona, Ariel, 1962, págs. 53-72.

170 Eliot, «Tradition», art. cit., pág. 106.

171 T. S. Eliot, «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», *Selected Essays*, Londres, Faber, 1999, pág. 137.

172 Adorno, «Discurso», art. cit., pág. 54.

173 *Ibíd.*, pág. 56.

174 Traduzco aquí de la versión inglesa: «The lyric work hopes to attain universality through unrestrained individualisation», Adorno, «On Lyric Poetry and Society», *Notes to Literature*, Nueva York, Columbia University Press, 1991, pág. 38.

175 Adorno hace aquí una verdadera defensa del análisis inmanente de las obras de arte como única manera de entender su alcance social: «La interpretación social de la lírica, como de toda obra de arte en general, no debe atender sin mediación a la llamada posición social o a la situación de intereses de las obras y aún menos de sus autores. Más bien tiene que precisar el pensamiento como aparece en la obra de arte el todo de una sociedad como unidad en sí misma contradictoria, en qué límites queda la obra de arte por razón de la sociedad —y en qué rebasa esos límites. Usando el lenguaje de los filósofos, el procedimiento debe ser inmanente. Los conceptos sociales no deben añadirse desde afuera a las formaciones artísticas, sino que deben ser conseguidos mediante la consideración exacta de estas. La frase de Goethe en sus *Maximen und Reflexionen*, según la cual no posees lo que no entiendes, no se aplica solo a la relación estética con la obra de arte, sino también a la teoría estética: nada que no esté en las obras, que no sea parte de su propia forma, legitima la decisión acerca de lo que el contenido de ellas, lo poetizado mismo, representa socialmente», Adorno,

«Discurso», pág. 55.

176 Adorno, «Discurso», pág. 56.

177 Traduzco de nuevo de la versión inglesa, Adorno, «On Lyric», art. cit., pág. 41.

178 Adorno, «Discurso», art. cit., pág. 60.

179 Ibíd.

180 Laura Scarano, Marcela Romano y Marta Ferrari, La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española, Buenos Aires, Biblos, 1994, pág. 14.

181 Eva Müller-Zettelmann y Margarete Rubik, Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric, Ámsterdam, Rodopi, 2005, pág. 9.

182 Algirdas-Julien Greimas y Joseph Courtés, Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje, Madrid, Gredos, 1990, pág. 144.

183 Ibíd., pág. 145.

184 Oswald Ducrot, El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación,

Barcelona, Paidós, 1996.

185 *Ibíd.*, pág. 175.

186 *Ibíd.*, pág. 212.

187 *Ibíd.*, pág. 214.

188 *Ibíd.*, pág. 212.

189 Jenaro Talens, «De poesía y su(b)versión», en Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore*, Madrid, Cátedra, 1992, pág. 49.

190 Christian Metz, *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, París, Méridiens Klincksieck, 1991, pág. 137.

191 *Ibíd.*

192 *Ibíd.*, pág. 143.

193 Müller-Zetzelmann y Rubik, *Theory*, op. cit., pág. 7.

194 Roland Barthes, «El mensaje fotográfico», Cuadernos de Cine Documental, núm. 10, 2016, pág. 88.

195 W. J. T. Mitchell, Teoría de la imagen, Madrid, Akal, 2009, pág. 246.

196 Emily Dickinson, citada por Thomas Wentworth Higginson. Willis Buckingham, Emily Dickinson's Reception in the 1890s: a Documentary History, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989, pág. 194.

197 Noelia Pérez, La memòria és un mirall trencat, autoedición, 2012, s.p.

198 Desafectos, Història Crítica, núm. 7, otoño de 2005, apud Pérez, La memòria, op. cit., s.p.

199 Ibíd.

200 «Un pequeño grupo de científicos ya usaba formas de fotografía repetida a finales de los años 60, pero el RSP fue el primer proyecto que aplicó el concepto a la historia del arte fotográfico y que expandió los métodos para incluir materiales fotográficos que pudieran revelarse en el campo para conseguir una mayor precisión». Mark Klett, The Rephotographic Survey Project, 1977-1979 , <http://www.markklettphotography.com/rephotographic-survey-project/> .

201 Noelia Pérez, *La memòria és un mirall trencat*, op. cit., s.p.

202 Veo en la literatura de testimonio tradicionalmente dos modos de entenderlo. Por una parte, la muy conocida posición del epítome del testimonio, Primo Levi, para quien los supervivientes son un canal entre quienes no pueden contarle y el resto, pero en cuyas conciencias siempre existirá la realidad de que no son las verdaderas víctimas y, por tanto, tampoco aquellos que pueden dar testimonio. La posición contraria consiste en incluir a quien escucha la experiencia traumática como parte de la misma: el hecho de escuchar lo hace no solo partícipe, sino copropietario del evento traumático. Cfr., por ejemplo, Dori Laub, «Bearing Witness or the Vicissitudes of Listening», en Shoshana Felman y Dori Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Nueva York, Routledge, 1991, págs. 57-75.

CAPÍTULO 4

EL OJO POÉTICO

Al principio el cine era mudo, luego aprendió a hablar. ¿Por qué no estaría aprendiendo a decir «yo», a su manera?

PHILIPPE LEJEUNE

En 1844 se publicó en Inglaterra el que se considera el primer libro de fotografía editado con fines comerciales. Su autor, William Henry Fox Talbot, era un aficionado al recién nacido arte de la fotografía, pero la cámara lúcida le producía tantas frustraciones como alegrías, «[p]ues tan pronto como retiraba el ojo del prisma —en el que todo parecía hermoso— descubría que el desleal lápiz apenas había dejado en el papel unos imperceptibles trazos»²⁰³. Talbot ansiaba un método con el que las imágenes de la naturaleza se fijaran por sí mismas, pero no se desvanecieran como lo hacían con la cámara lúcida. Lo consiguió, tras muchos experimentos, en 1834: si impregnaba el papel con una capa de sal común y, después, con una solución de nitrato de plata, se volvía altamente sensible a la luz. Bautizó sus resultados como *photogenic drawings*: dibujos fotogénicos.

El nombre no es casual. Talbot era un verdadero polímata, pero el texto que acompaña a su libro revela cierta carencia: no sabía dibujar. Quizá por eso en el libro insiste una y otra vez en la no intrusión de la mano del artista en las 24 imágenes que lo componen:

La pequeña obra que ahora se ofrece al público es el primer intento de publicar una serie de láminas o imágenes realizadas exclusivamente por medio del nuevo arte del dibujo fotogénico, es decir, sin recurso alguno al lápiz del artista²⁰⁴.

Y más adelante: «Sobra por tanto decir que difieren en todo punto, y grandemente, en lo que a su origen se refiere, de las láminas al uso, que debemos a la destreza combinada del artista y del grabador» ²⁰⁵ . Talbot acaba confesando que «tras varios infructuosos intentos, dejé a un lado el aparato y concluí que su uso requería unos conocimientos previos del dibujo, que desgraciadamente no poseía» ²⁰⁶ .

Talbot había creado un método que le permitía superar su carencia como dibujante para plasmar la naturaleza en papel. Tituló su libro *The Pencil of Nature* (El lápiz de la naturaleza).

Un siglo después, otro autor hace uso de un artificio de escritura para titular otro texto programático. Es 1948, plena posguerra en Europa, y un jovencísimo Alexandre Astruc publica «*Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo*» («Nacimiento de una nueva vanguardia: la cámara-bolígrafo»). Si Talbot usa el lápiz, y por extensión el dibujo, para describir el medio recién nacido, Astruc reclama la pluma estilográfica, y por extensión la literatura, para el novísimo arte del cine. La dialéctica que se tiende entre Talbot y Astruc es notable. En cierto sentido, podemos decir que Talbot recurre a la pintura para distanciarse de lo que esta tiene de más esencial: la presencia de la mano del artista. Su técnica, como he citado arriba, se precia de no tener ningún tipo de intromisión de este tipo —es decir, ningún elemento subjetivo. El texto de Astruc, mediante el bolígrafo, reclama para el cine el poder de la literatura para exactamente lo contrario: para expresar subjetividad.

«*Naissance d'une nouvelle avant-garde*» se inscribe en un contexto de gran debate en torno a la vanguardia en Francia y precede al artículo que André Bazin publicaría a finales del mismo año, en el que determina que la vanguardia de antes de la guerra (la de Buñuel, la de Vigo) había dado paso a una nueva: la de Welles, Bresson, Leenhardt, Visconti. Astruc, Bazin y otros cineastas reclaman una nueva manera de hacer cine y, al mismo tiempo, de hacer crítica cinematográfica. En ese espíritu de futuro, y haciendo referencia al cine que vendrá, crean el grupo llamado *Objectif 49* (49 por el año que llega, 1949); lo preside Jean Cocteau. Será el semillero para la *Nouvelle vague* y la conocida como *politique des*

auteurs: la defensa del papel del realizador o realizadora como autora de la película y que reclama la máxima de Giraudoux de que «no hay obras, solo hay autores». La frase la cita Francois Truffaut en lo que se considera su texto fundador de 1955 ²⁰⁷, si bien la paternidad de la politique des auteurs se cuestiona cada vez más. En su texto siete años anterior, Astruc había reclamado para el cine la misma autonomía que la literatura: es decir, que el cine se convirtiera en un lenguaje y que quien dirige sea el autor de la película: que escriba con su cámara como lo hace una escritora con su bolígrafo.

Lo que implica, evidentemente, que el guionista haga sus propias películas. O mejor aún, que no haya guionistas, porque en un cine así esta distinción entre autor y realizador no tiene sentido. La dirección deja de ser un medio para ilustrar o presentar una escena, y pasa a ser una verdadera escritura. El autor escribe con su cámara como un escritor con un bolígrafo ²⁰⁸.

Suena paradójico: la búsqueda de la emancipación como arte empuja a los precursores de estos nuevos medios hacia otras artes que, por haber tenido un desarrollo más extenso en el tiempo, ya han conseguido desligarse de la referencialidad, es decir, ya han logrado un lugar como arte autónomo. Pero en realidad, más que de una paradoja, se trata de una constante: lo que caracteriza al arte no son sus invariantes, sino su capacidad de desarrollo. Lo certifica Adorno en su Teoría estética: «El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes [...]. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal» ²⁰⁹. En las páginas que siguen, ahondaré en el texto de Astruc y analizaré cómo las obras de la Poética de la ausencia recurren, también, a otras artes y a otros medios para expresar la subjetividad. En la primera parte, analizaré cómo se alcanza esa subjetividad cuando las imágenes preexisten a la obra: si en el primer capítulo me referí al contenido posfotográfico de las obras de la Poética de la ausencia y analicé cómo funciona el montaje para adoptar materiales visuales preexistentes, aquí me centraré en cómo se consigue

expresar subjetividad cuando se trabaja con imágenes de archivo. En la segunda parte de este capítulo, me centraré en obras cuyas imágenes fueron creadas, precisamente, para expresar la subjetividad. Para mirar poéticamente.

1. DESESTABILIZAR LA FRONTERA ENTRE PÚBLICO Y PRIVADO

Maurice Nadeau decía que si Descartes hubiera vivido en su época (la de Nadeau), habría escrito novelas. Astruc disiente: si Descartes hubiera estado vivo en 1948, se habría encerrado en su habitación con una cámara de 16 mm y habría escrito el Discurso sobre el método en película, «puesto que hoy en día solamente el cine sería capaz de expresar adecuadamente su Discurso del método» ²¹⁰ . Astruc estaba convencido de que, con el desarrollo de la televisión y de cámaras más ligeras, el cine se convertiría en el verdadero vehículo de expresión de la contemporaneidad. Y anunciaba profético que algún día habría «bibliotecas» de películas, cuando no se habían siquiera imaginado los reproductores de uso individual:

Pero con el desarrollo del 16 mm y de la televisión, no está lejos el día en el que cada persona tendrá en su casa aparatos de proyección e irá al librero de la esquina a alquilar películas escritas sobre cualquier tema, de cualquier forma, tanto crítica literaria como novelas, como ensayos sobre matemáticas, historia, divulgación, etc. ²¹¹ .

No hay mejor prueba de que su profecía se cumplió que la desaparición de los videoclubs (¿qué es, si no, una biblioteca de películas?): hoy ya no son necesarios, lo tenemos todo al alcance de un click. No hay mejor prueba de que su profecía se cumplió que aquellos cineastas de la Rive gauche que salieron a la calle con sus cámaras y se convirtieron en madres y padres del ensayo cinematográfico: Alain Resnais, Chris Marker, Agnès Varda. En el capítulo dedicado a la búsqueda, me he referido a la muy hermosa anécdota de Marker cuando le preguntaron si su trabajo pertenecía al cinéma vérité: «Ciné, ma vérité», respondió el cineasta. Partí de esa anécdota para ilustrar cómo la primera persona era la que hacía

posible la búsqueda, la temporalidad propia de las obras de la Poética de la ausencia: su estructura abierta, encarnada.

Quiero ahora hablar de la primera persona y de otro tipo de apertura, y de otro tipo de encarnarse —que es, en realidad, reflejo de esa misma estructura temporal. Si la primera persona abre brechas en el tiempo, también abre brechas en el discurso: la primera persona de la Poética de la ausencia es lo que permite un modo de comunicación que no es exactamente un diálogo, ni un monólogo, sino un modo propio de «lo poético» y en el que ahondaré en el desvío teórico.

Pero antes, quiero saltarme, yo también, algunas reglas. Quiero hacer hablar a varias primeras personas: las creadoras de las obras de la Poética de la ausencia en relación con la expresión de la subjetividad en sus creaciones. Y las quiero poner a conversar con el texto de Astruc: si en 1948 este señalaba que el cine se estaba convirtiendo en «[u]n lenguaje, es decir, una forma en la cual y mediante la cual un artista puede expresar pensamiento, por muy abstracto que sea, o traducir sus obsesiones de la misma manera que sucede hoy en día con el ensayo o la novela», ¿podremos afirmar que hoy, casi setenta años después, el cine ya ha conquistado esa capacidad de expresar la subjetividad?

La primera voz que quiero convocar está, en apariencia, ausente de este libro. Es la del cineasta argentino Andrés Di Tella: este ensayo comenzó como un estudio comparado entre Argentina, Uruguay y España, y después se fue perfilando hacia el ámbito exclusivamente español. Aun así, su película *Fotografías* (2007) fue una de las que más me ayudó a conceptualizar la Poética de la ausencia y a entender que se trata de una estructura de sentimiento transnacional y de honda raigambre en el Cono Sur.

En *Fotografías*, Di Tella viaja a la India para entender quién fue su madre, «la única hindú de la Argentina». En el proceso, el director descubre varias cosas: descubre que su madre no fue la única hindú que emigró al país austral, pero, ante todo, se encuentra con «el fantasma de su propia identidad oculta»²¹², muy en la línea de la construcción identitaria que he analizado en el capítulo anterior. Di

Tella reflexiona acerca del desafío que plantea el documental con respecto a la subjetividad:

¿Cómo registrar los procesos digamos «internos» de las personas a través del registro directo exterior? O, mejor dicho —y es importante la distinción—, cómo hago para que lo que filmé termine reflejando esa experiencia que aparentemente no filmé. (Aquí podríamos decir: ¿dónde está la «visible evidence»?) ²¹³ .

Su respuesta apunta hacia esos ecos de la experiencia de la búsqueda: «Entonces: volver a revisar el material para ver dónde podía encontrar algún eco de la experiencia, aún en los errores, en las cosas que a primera vista no servían para nada» ²¹⁴ .

Al avanzar en su reflexión, Di Tella aborda también esa primera persona poética que vertebra tanto el capítulo anterior como este: el desafío de cómo registrar lo interior a través de lo exterior le lleva a la paradoja con la que Adorno, recordémoslo, se refería a la lírica: la de aspirar a la universalidad a través de la pura individualidad.

¿Y a quién le importa esa identidad o lo que me pase o me deje de pasar a mí? Respuesta: únicamente, al espectador. Hay como un reproche que a veces se nos hace a los autores de documentales personales o autobiográficos, como si fuéramos egoístas o enfermos de narcisismo agudo. (Seguramente hay narcisismo. ¿Cómo no va a haber? Pero nadie habla de falta de autoestima o de negación de la intimidad cuando se hace un documental de los llamados «objetivos» o «sociales»). En realidad yo creo que es casi al revés. Poner en juego materia prima autobiográfica, exponer intimidades de la propia experiencia, abrir las puertas de la familia, todo eso, en última instancia, es una especie de ofrenda pública, casi un sacrificio ritual. Todo documental autobiográfico (¿toda obra autobiográfica?) es un curioso acto de responsabilidad. Me hago responsable de esta historia. Respondo con mi vida. Respondo por mis ideas sobre el cine y el arte (y la vida) con mi propia vida.

Pongo el cuerpo, sin mediaciones. También, por supuesto, confieso mis limitaciones. Y en este caso lo puedo atestiguar también como espectador, que he recogido la generosidad de tantos proyectos autobiográficos, tanto que me empujaron a encarar mi propio proyecto. Proust dice que el escritor que cuenta su vida ofrece al lector una especie de instrumento óptico que le permite ver aquello de su propia vida que, sin el libro, él no podría ver por sí mismo. El hecho de que el lector reconozca en sí mismo lo que dice el libro es la prueba de la verdad de este. Es decir, Proust escribió una obra abiertamente autobiográfica, aunque se trate de una novela. Pero, ¿hace falta decir que no la escribió porque quería contar su vida, sino que contó su vida para iluminar en los lectores la vida de ellos?

215 .

Cito in extenso a Di Tella porque, como por arte de magia, recorre el mismo camino que recorre este libro al trazar la poeticidad de la primera persona: desde su vulnerabilidad y su marca en la estructura temporal que ilustré con Marker, hasta la comunicabilidad de lo universal partiendo de lo personal del capítulo anterior.

Sobre la relación entre la propia experiencia y la creación fílmica como experiencia compartida, Alejandro Alvarado y Concha Barquero, directores de *Pepe el andaluz*, confiesan que «Pepe el andaluz no nació aguardando el cine como fin, sino más bien como medio para la vida, para interrogarnos y explicarnos cuestiones, incluso para conseguirlas»²¹⁶. Para ellos, la búsqueda hubiera sido suficiente en sí misma, sin haber producido película alguna, pero fue el eco de la ausencia en la familia, su latencia, lo que les hizo caminar hacia la creación: «Era también la ausencia latente del abuelo y la intuición de que su pista podría conducirnos al cine mismo, una aventura en forma de película, lo que le aportaba solidez»²¹⁷. Lo primero que destacan ambos creadores es la experiencia íntima: compartirla llegaría después («desde nuestro lugar la contemplamos más bien como un viaje y una experiencia, íntima primero y compartida con otros después») ²¹⁸.

Quizá estas afirmaciones parezcan evidentes en el caso de una película en la que, como hemos visto en el capítulo anterior, la

subjetividad se va construyendo mediante la imagen, la voz y el montaje. Pero, ¿qué sucede cuando los materiales visuales preceden a la película o a la obra fotográfica, qué sucede cuando las imágenes no se construyen ex profeso para la obra, sino que esta se crea a partir de material de archivo? ¿Cómo expresar subjetividad con imágenes que ni siquiera pertenecen al sujeto de la enunciación —sea este sujeto-que-habla, sujeto-que-mira o sujeto-que-monta? Puesto que una gran parte de las obras sobre las que hablo en este libro se construyen, en mayor o menor medida, basándose en material de archivo, quiero interrogar sobre esta cuestión al resto de primeras personas que voy a convocar en este apartado: las de Carolina Astudillo, Noelia Pérez e Ignacio Navas —y una más, que aparecerá de manera inspiradora: la de Víctor Erice.

En *El gran vuelo*, ya lo hemos visto, los discursos visual y textual parecen construirse con la distanciación como objetivo. Carolina Astudillo me explicó su proceso de creación ²¹⁹ : entrevistó a todas las personas que podrían ser consideradas testigos de la vida de Clara Pueyo, ya fuera de manera directa o indirecta, y pasó horas visionando material de archivo. De las entrevistas, en el montaje final, no hay ni rastro: ni rastro visual (la película está construida íntegramente con material de archivo), ni rastro textual o sonoro (no hay ninguna primera persona más allá de la narración y de las del archivo, es decir, más allá de las autoras de las cartas que leen las voces en off). Astudillo lo quiso así: en sus propias palabras, su relación con Clara llegó a ser tan estrecha que quería que todo el material pasara antes por un proceso de internalización, que pasase antes por sí misma. El resultado es un metraje de archivo contrapuesto a esa voz que trata de distanciar pero en la que todo es subjetivo, en la que todo está encarnado, antes, en el sujeto-que-crea.

Distanciación es una palabra que también podría aplicarse a *La memòria és un mirall trencat*, pero el diagnóstico no estaría completo si no habláramos también del proceso de subjetivación que se lleva a cabo en la obra: el hecho de que la primera persona esté casi ausente en el texto no hace sino señalar el importante proceso subjetivo que opera en la obra, que es el de la descomposición de la propia voz autorial.

Al analizar la obra de Pérez he dejado fuera algunos datos de orden sociológico porque quería centrarme en el análisis formal. Quiero referirme a ellos ahora porque su inclusión conlleva una complejización de la obra y ahonda en la cuestión —central en esta parte— de cómo expresar subjetividad a partir de material de archivo. Porque en realidad, *La memòria és un mirall trencat* es un proyecto truncado. El proyecto fotográfico sobre el que he escrito en el capítulo anterior iba a funcionar como prólogo de un vídeo que Pérez realizó con las mujeres del pueblo que habían estado presentes en aquella celebración franquista de 1945. Se trataba de una recreación (en el sentido del reenactment inglés) de aquellas danzas de 1945: las que entonces eran niñas son ahora unas ancianas que reproducen los cánticos que se les quedaron grabados a fuego hace más de setenta años. Las mujeres no tuvieron problema en hablar con Pérez e incluso en recrear aquellas canciones; sus nietos sí: el trabajo de Noelia Pérez en el pueblo generó tal revuelo que la autora decidió no hacer público el vídeo —que, sin embargo, está grabado y montado. El propio ayuntamiento de Avinyó colgó en su página de internet el vídeo de aquella «celebración del quinto año de la liberación» que Pérez había encontrado en los archivos. Después decidió suprimirlo. Su obra aspiraba a reflexionar sobre la construcción de rituales por parte del fascismo y terminó siendo un ejemplo práctico de la continuidad del régimen en la actualidad. «A mí sí me gustaría explicarlo», me dijo la fotógrafa en una entrevista ²²⁰ : «Creo que el proyecto no está completo sin ese vídeo. Que es un proyecto truncado».

Que *La memòria és un mirall trencat* parta de lo trencat, lo roto, para terminar siendo un proyecto truncado va más allá del hallazgo etimológico. Este estar truncado ilumina, por ejemplo, la importancia del texto en la obra, sobre la que Pérez no cesa de insistir: «Lo que pretendo con el texto es que no haya ni un ápice de posibilidad de que la obra sea descontextualizada, de que no se entienda». En otras palabras, «quiero sellar la obra al discurso del franquismo» ²²¹ : que no entre nada del discurso hegemónico.

Es una afirmación que sería fácil de rebatir: si aspira a hacer una obra en la que no haya lugar a equívocos, ¿por qué entonces elegir esa forma tan ambigua, tan poco explícita, tan experimental, tan

poética? Esa manera de rebatir sería, claro, la propia del discurso hegemónico. Porque, ante ese gesto de blindar la obra para que no sea apropiable por el discurso del franquismo, está el gesto, paralelo, de truncarla —ya sea este gesto voluntario (como el del texto) o involuntario (como el hecho de que el vídeo no se haya mostrado aún y el proyecto quede, también por eso, abierto). Así, al mismo tiempo que se blindo, la obra se llena de grietas que la hacen permeable a muchas otras cosas: principalmente, a nosotras, lectoras-espectadoras. El proceso de subjetivación que he analizado en el capítulo anterior —la ausencia como mecanismo formal, el dispositivo textual como marca de esa otra ausencia— cumple el mismo objetivo en la obra de Pérez que en la de Astudillo: el texto y el montaje vienen a realizar lo que Antonio Weinrichter llama «desestabilización del archivo» ²²² .

Para Weinrichter, hay dos maneras de trabajar con material de archivo: una es la que trata de fijar la lectura, de darle un sentido unívoco. La otra, que llama «compilación moderna», «no desdeña trabajar con el exceso semiótico de la imagen [...] ni jugar con el sentido “flotante” de toda imagen, incluida la factual: desestabiliza el significado de la imagen y la autoridad del archivo» ²²³ .

Las obras de la Poética de la ausencia recurren a varios tipos de archivos, pero prima el familiar. En *Un art moyen*, primer ensayo riguroso acerca de la fotografía, anterior al de Barthes, anterior al de Sontag, Pierre Bourdieu reflexiona sobre ese tipo de archivo: la fotografía familiar y, en concreto, los álbumes de fotos. Bourdieu concluye que hay una diferencia de temas esencial entre el fotógrafo profesional y el amateur, y que la responsabilidad de la fotografía familiar recae en estos últimos: «Estamos condenados a distinguir entre las imágenes reservadas a la contemplación familiar y las imágenes que pueden enseñarse a los “extraños”» ²²⁴ . En las obras de la Poética de la ausencia, esa frontera se vuelve inoperante.

Para explicar ese difuminarse, quiero volver a Yolanda, el fanzine de Ignacio Navas, y situarlo junto a una obra un poco anterior al resto de las de la Poética de la ausencia, pero que comparte la misma estructura de sentimiento: se trata de *La morte rouge*, el mediometrage que Víctor Erice realizó en 2006, en la

correspondencia con Abbas Kiarostami sobre la que he hablado en la introducción.

Pequeña recapitulación sobre el uso del archivo familiar en Yolanda: la mayoría de las fotografías que componen la obra fueron tomadas por otras personas, cuyos nombres desconocemos; la mayoría de las fotos fueron tomadas para el consumo familiar, pero el gesto de Navas las pone en circulación, las inscribe en el espacio público: las activa. De hecho, no hay diferencia entre las categorías bourdieuanas de fotógrafo amateur y profesional: en Yolanda, el fotógrafo profesional (Navas) es la mayor parte del tiempo un montajista de las fotografías tomadas por amateurs.

Se podría alegar, contra mi análisis, que Bourdieu estableció estas categorías en el albor de la popularización de la fotografía amateur, a mediados de los años 60. Y es cierto que estas categorías se han, como mínimo, tambaleado con la masificación de los medios audiovisuales, de los teléfonos con cámaras, etc. Pero es precisamente eso lo fascinante: que la mayoría de las fotografías de Yolanda —y la mayoría de las fotografías con las que trabajan tanto fotógrafos y fotógrafas como cineastas de la Poética de la ausencia— pertenecen a la época que ilustra Bourdieu: es decir, que Yolanda no solo actualiza, vuelve a poner en circulación imágenes muchas décadas anteriores al presente, sino también esa misma concepción del mundo que la fotografía de familia implicaba en aquel entonces y que Bourdieu captura en su análisis sociológico. El gesto de Navas es aún más interesante en este sentido, puesto que el producto último de su búsqueda es un fanzine, una forma eminentemente ligada al tiempo en que sucede la historia de Yolanda: la contracultura, la heroína, el punk. Así, Yolanda implica una superposición más de capas temporales: las fotografías anónimas de los 80 y los 90 se mezclan con fotografías realizadas por el autor entre 2012 y 2013, sin que la espectadora sepa muy bien diferenciarlas («quería llenar los huecos con imágenes que no tenía», me dijo Navas en una entrevista)²²⁵, y estas fotos se muestran en el presente bajo una forma —el fanzine— propia de ese pasado.

El archivo familiar lleva así a un nivel superior esa paradoja de la primera persona que ha emergido en el capítulo anterior: las

fotografías de familia, eminentemente privadas, eminentemente individuales, tienen la capacidad de ser, a la vez, especialmente representativas, como nota Roger Odin al reflexionar sobre el valor documental de las películas familiares:

Está claro que el carácter estereotipado de las imágenes del film familiar también es una baza: hace patente su extraordinaria representatividad. Una imagen de un film familiar, en la medida en que es una manifestación de todo un conjunto de imágenes análogas, posee una extraordinaria fuerza ejemplificadora. Cada imagen es una condensación, una cristalización de cientos, de miles de imágenes análogas, basta con que el espectador sepa que tiene delante una imagen de un film familiar para que se imponga esta evidencia. No hay, seguramente, imágenes de reportaje que tengan tanta fuerza ²²⁶.

Lo significativo en la Poética de la ausencia es que ese desdibujarse las fronteras entre lo público y lo privado va en ambas direcciones: la no separación entre público y privado no se reduce solamente al ámbito familiar. Es el caso de *La morte rouge*. En ella, un yo-adulto traza la historia del antiguo casino de su ciudad, convertido después en cine donde el yo-niño vio su primera película y donde tuvo su primera confrontación con la muerte. En *La morte rouge* también se perfila una historia familiar, pero va más allá. La mayoría del material de archivo que la compone entra en la categoría de lo público: viene de periódicos y de «los archivos de la biblioteca municipal», como señala la voz en off. Con ellos, Erice construye una historia personal, mínima: tras descubrir la muerte en la pantalla de cine, el yo-niño comprende que esa muerte es reflejo de la muerte que observaba a su alrededor, fruto de la Guerra Civil.

Quiero llamar a esa historia «mínima» una contra-historia, en el sentido foucaultiano del término: para el filósofo francés, el final de la Edad Media vio nacer en Europa una nueva forma de narrar la historia que no consistía, como hasta entonces, en ligar el presente a la gloria romana, ni en dar cuenta de las grandes victorias latinas, sino que se encargaba de exhumar los episodios del pasado que

habían sido soterrados deliberadamente con el fin de borrar las huellas de un poder edificado sobre la opresión de otros. Se trató, en palabras de Foucault, del primer discurso antirromano ²²⁷ .

¿En qué se parece la historia de Erice a esas contra-historias? En que, al construir una historia con archivos públicos, está trastocando los vestigios de un pasado conservado por el Estado y, por tanto, contado por los vencedores —no hay mayor prueba de ello que el hecho de que los documentos de los años 40 que usa Erice sean custodiados ininterrumpidamente por la biblioteca municipal desde tiempos de la dictadura hasta la democracia.

¿Cómo lo realiza Erice? A través de una historia personal. Llenando esas fotos de archivo de carne, es decir, de subjetividad. El gesto de Ignacio Navas se inscribe en la misma estrategia, pero hay que leerlo a la inversa: Navas utiliza las fotos privadas de su familia para contar una historia que el poder estatal ha querido relegar a lo personal para después convertirlo en abstracto, en mero pasado histórico: el de la generación de los 80 y la heroína —que se lee como una elección privada de cada una de las personas afectadas por ella, eliminando todo elemento político— que, mediante el gesto de Navas, se hace público.

Erice toma unas fotos públicas sin carga subjetiva aparente (nada en apariencia más neutro que una foto de un edificio custodiada por un archivo municipal) y las llena de lo más privado, de subjetividad. Navas toma unas fotos completamente subjetivas, es decir, privadas (nada más subjetivo que la fotografía familiar) y las convierte en materia pública, es decir, que llena de subjetividad un discurso estatal vaciado de personas. Pero la estrategia, ya lo he dicho, es la misma tanto en Erice como en Navas: ambos están construyendo, mediante esa intersección entre lo público y lo privado, contrahistorias, es decir, discursos alternativos a los contruidos por el poder. En el caso de Erice es más evidente: la ficción del cine da paso a la realidad de la muerte y la destrucción durante la posguerra. En el caso de Navas, al convertir la historia de Yolanda en algo público, cuestiona hasta qué punto la llamada «generación perdida de los 80» fue la suma de historias privadas, individuales. Hasta qué punto el Estado no encontró en la heroína un perfecto instrumento de control, precisamente en el momento en

que comenzaba la instauración de la Transición, es decir, precisamente en el momento en que era necesario, más que nunca, crear un nuevo conformismo ²²⁸ .

2. (DESVÍO)

Quizá a estas alturas sea ya evidente que este libro funciona a modo de alambique: tras el análisis por acumulación, es aquí, en el desvío, donde sucede la destilación.

En el desvío teórico anterior, he concluido que el sujeto de la enunciación de la poesía es, en esencia, múltiple, y que esta condición lo sitúa sorprendentemente cerca de la imagen (que es al mismo tiempo objetiva —por su carácter indicial— y subjetiva —por estar tomada por el sujeto de la enunciación, desde el lugar de la enunciación). Mi objetivo al analizar obras hechas a partir de material de archivo era tratar de comprender cómo opera esa condición escindida en su máximo exponente, es decir, cuando el sujeto-que-habla, el sujeto-que-monta y el sujeto-que-mira son radicalmente diferentes. Las palabras de las creadoras que he convocado y el análisis de las obras de Navas y Erice arrojan varias conclusiones: la primera es que, cuando se trabaja con material de archivo, la subjetividad se expresa primordialmente mediante el montaje y mediante la voz en off. La segunda, que esos mecanismos tratan de desestabilizar el material, no de fijarlo, construyendo lo que he llamado, usando la denominación de Foucault, contra-historias. La tercera: que, al nacer de lo subjetivo, esas contra-historias no atienden a fronteras entre público y privado; es más, las detonan.

Estas conclusiones parciales apuntan hacia un tipo de comunicación que, quiero proponer, es eminentemente poética. Las palabras de Weinrichter sobre los filmes de compilación bien podrían estar refiriéndose a la pura lírica: la «inscripción personal [...], privilegia la generación de un conocimiento encarnado (subjetivo, identitario) y pone en juego una estética afectiva de implicación e incluso de identificación y empatía»²²⁹. Este tipo de comunicación «afectiva», de «implicación», de «identificación», de «empatía», sucede, sin duda, en los filmes de compilación modernos, pero es una tendencia

que tiene profundas raíces en la historia del cine. Y quiero sugerir que esa tendencia es, precisamente, la de la aproximación entre la poesía y la imagen.

Vuelvo a Astruc porque él disentiría. Astruc no parecía ser muy amigo del binomio cine-poesía. O, al menos, no parecía ser muy amigo de lo que ese binomio había supuesto en el pasado. Reivindicado principalmente por las vanguardias de los años 20 y 30, y ante todo por los surrealistas, para Astruc el cine que aspiraba a la poesía era un cine que trataba de crear un área propia al séptimo arte. Y la intención de Astruc era precisamente la contraria: no se trataba de crear algo exclusivo del cine, sino de hacer que el cine pudiera hacer exactamente lo mismo que la literatura:

Soy consciente de que este término, vanguardia, hará pensar en las películas surrealistas y en las películas llamadas abstractas de finales de la guerra. Pero esa vanguardia es ya algo pasado. Buscaba crear un ámbito propio al cine; nosotros, al contrario, tratamos de entender y de hacer un lenguaje lo más amplio y lo más transparente posible. Los problemas como la traducción de los tiempos verbales, como los conectores lógicos, nos interesan mucho más que la creación de ese arte visual y estático soñado por el surrealismo y que, por otra parte, no hacía más que adaptar al cine las investigaciones de la pintura o de la poesía ²³⁰ .

Pero lo que Astruc rechaza, en realidad, no es el binomio cine-poesía, sino los experimentos de un surrealismo para el que el cine fue un mero medio de exploración. Aunque, bien mirado, lo mismo fueron para ellos la literatura, la pintura, la fotografía: medios para explorar las fronteras y, ahí sí, hacerlas explotar. Es en este sentido en el que debemos entender la afirmación de Astruc sobre la relación entre la poesía y el cine y no en el de un rechazo al lenguaje poético. Porque, si de algo está cerca su propuesta programática, es de las preocupaciones de la poesía: ¿cómo entender, si no, esta apología de la *politique des auteurs*?

Como en este arte en el que una banda visual y sonora desarrolla cierta visión del mundo a través de cierta anécdota (o sin anécdota, poco importa) y de una determinada forma, ¿podríamos hacer una diferencia entre quien ha pensado esta obra y quien la ha escrito? ¿Nos imaginaríamos una novela de Faulkner escrita por alguien que no sea Faulkner? ¿Y sería aceptable un Ciudadano Kane bajo otra forma que aquella que le dio Orson Welles?

La principal preocupación de Astruc es que un autor, que una autora, sea capaz, con una cámara, de expresar su subjetividad y de unir a esos dos sujetos que son el director y el guionista; nada más cercano a la naturaleza múltiple del yo lírico. Sin embargo, tuvieron que pasar unos años para que otro cineasta reclamara la relación entre el cine y la poesía de manera explícita. Claro que quien lo hizo era, también, un poeta.

En 1965, en el Festival de Pesaro, Pier Paolo Pasolini pronunció una conferencia titulada «Cine de poesía»²³¹. En ella, Pasolini se alineaba con la semiótica: a pesar de que el cine no se sirve del instrumento del lenguaje, sino del de las imágenes, también el cine comunica, también se basa en signos comunes a la sociedad. Y va más allá: hay una parte de la vida humana que se expresa a través de imágenes: el mundo de la memoria y de los sueños. Pasolini las llamará «imágenes significantes», im-signos²³².

Para Pasolini, la tradición cinematográfica había sido la de una «lengua de prosa», una «convención narrativa exenta de aristas expresivas, impresionistas, expresionistas, etcétera»²³³. Esto lo sitúa en el mismo punto de partida que el texto de Astruc, que consideraba que el cine había sido mero divertissement, presa de la necesidad de contar una historia («[e]ste arte dotado de todas las posibilidades, pero prisionero de todos los prejuicios»)²³⁴. Ante esto, Pasolini defiende que el lenguaje propio al cine es el de la poesía. Dos elementos principales le llevan a pensarlo: por una parte, que la pre-gramaticalidad fundamental de los objetos que se usan en el lenguaje cinematográfico es igual a la pre-gramaticalidad de los signos hablados para el poeta. Por la otra, que para Pasolini los signos del cine son siempre concretos, nunca pueden llegar a la expresión conceptual si no es por medio de parábolas. Afirma así «la

prevalente artísticidad del cine, su violencia expresiva, su corporeidad onírica: o sea, su fundamental metaforicidad».

Una de las formulaciones más inspiradoras del «cine de poesía» sostiene que

los arquetipos lingüísticos de los im-signos son las imágenes de la memoria y del sueño, o sea imágenes «de comunicación con nosotros mismos» (y solo de comunicación indirecta con los demás, en cuanto la imagen que otro tiene de una cosa de la cual le hablo es una referencia común): aquellos arquetipos presentan, por tanto, una base directa de «subjetividad» a los im-signos, y por consiguiente una máxima pertenencia al mundo de la poeticidad ²³⁵

.

La definición de Pasolini parece una traducción de la paradoja adorniana al lenguaje de lo visual: es a través de imágenes de comunicación con nosotras mismas como conseguimos, indirectamente, la comunicación con las demás. Al relacionar cine con poesía, Pasolini está, sobre todo, defendiendo la subjetividad del medio. De hecho, la primera tarea del realizador (elegir de entre el caos los im-signos, las imágenes necesarias) es ya para él un acto puramente subjetivo. Y, si bien la tradición anterior a este discurso de 1965 es eminentemente prosística, Pasolini constata un quiebre en esa tradición en su presente: hay una tendencia del cine que le es contemporáneo, desde Rossellini hasta la Nouvelle Vague, que camina hacia un «cine de poesía».

Aquí la lectura conjunta de su texto y del de Astruc produce un hermoso diálogo supratemporal. Las palabras finales de «Naissance d'une nouvelle avant-garde» tienen cierto tinte melancólico y, a la vez, cierto tinte de esperanza: no hay obras que ilustren esa nueva tendencia que describe Astruc, pero «[e]sas obras llegarán, verán la luz», porque «es imposible que el cine no se desarrolle». El cine, concluye Astruc, no puede vivir con los ojos vueltos hacia el pasado, rumiando los recuerdos, las nostalgias de una época pasada: «Su rostro está ya girado hacia el futuro y, en el cine como en todo,

no hay otra preocupación que el futuro».

Pasolini, que no cita a Astruc, parece, sin embargo, responderle con su texto: esas obras, caro Alexandre, están llegando. Para probarlo, el italiano se afana en explicar los mecanismos prácticos y teóricos que hacen posible el cine de poesía. Recurre para ello a la teoría literaria: el cine de poesía está ligado a una especie de narración libre indirecta que define como «la inmersión del autor en el ánimo del personaje, y por consiguiente la adopción, por parte del autor, no solo de la psicología de su personaje, sino también de su lengua»²³⁶. Es decir, que esta libre indirecta es idéntica a lo que Genette llamaba «centro de perspectiva» y que Ducrot bautizó como «enunciatorio». Recordémoslo: el sujeto que mira. Pasolini llama a esta técnica aplicada al cine «subjética libre indirecta».

¿Y cómo se lleva esta técnica a la práctica? En primer lugar, consiguiendo que la cámara se haga presente: «La gran máxima de los cineastas sabios, en vigor hasta los primeros años sesenta: “¡Que nunca se note la cámara!” ha sido sustituida por la máxima contraria»²³⁷. Esto, que hoy no sorprende a nadie en una sala de cine, era una verdadera transgresión en 1965: no olvidemos que Barthes, aún en 1982, afirmaba que «una sola mirada proveniente de la pantalla que recaiga sobre mí, y se pierde toda la película»²³⁸. En el cine de prosa, la cámara, al hacerse invisible, se ponía al servicio de los significados, «no se superponía a los hechos, violentándolos a través de las locas deformaciones semánticas que se deben a su presencia como continua conciencia técnico-estilística»²³⁹. A pesar de que muchas películas clásicas fueran poéticas —sigue Pasolini—, no lo conseguían usando un lenguaje específico a la poesía, sino a la prosa: eran en realidad relatos en los que la poesía era interna, «como en los cuentos de Chejov o de Melville»²⁴⁰. El lenguaje cinematográfico de la poesía vendrá a cambiar eso: será posible hacer pseudo-relatos, una prosa de arte «cuya subjetividad está asegurada por el uso pretextual de la “subjetividad libre indirecta”: y cuyo verdadero protagonista es el estilo»²⁴¹.

El alternarse de objetivos diversos, un 25 o un 300 sobre el mismo rostro, el desperdicio del zoom, con sus objetivos altísimos, que se

plantan sobre las cosas dilatándolas como panes con demasiada levadura, los contraluces constantes y fingidamente casuales con sus deslumbramientos en la cámara, los vacilantes movimientos de la cámara a mano, los travellings exasperados, los montajes equivocados por razones expresivas, los empalmes irritantes, las inmovilidades interminables sobre una misma imagen, etc., todo este código ha nacido casi por intolerancia a las reglas, por una necesidad de libertad irregular y provocadora, por un diversamente auténtico o delicioso gusto por la anarquía ²⁴² .

Si Adorno se preguntaba qué podía haber de social en un género aparentemente tan individualista como la lírica y concluía diciendo que la poesía se erigía como una protesta ante la realidad, lo mismo podríamos decir de esta defensa de la lengua de la poesía que hace Pasolini: lo casual, el error, el montaje imperfecto, las brechas en la narrativa, al fin, llegan como rechazo a un cine, el de prosa, que no tenía orificios por los que respirar. O por los que entrara la luz. Cuarenta años después de Pasolini, Weinrichter identifica prácticas muy similares por parte de lo que llama «cineastas experimentales o vanguardistas»:

Quienes hacen documentales convencionales de compilación tienden a emplear recursos como rótulos, comentarios, entrevistas actuales y bustos parlantes para mantener bajo control la inestable relación entre imagen y significación histórica; mientras que los cineastas experimentales / vanguardistas tienden más a explotar la inestabilidad del material de archivo para abrir brechas, crear ambigüedades, desafiar la lectura convencional de registros visuales del pasado y desmontar las narraciones habituales que se construyen para contener el sentido del material de archivo ²⁴³ .

Los discursos de Astruc y Adorno y Pasolini y Weinrichter no coinciden por casualidad, como tampoco lo hacen por casualidad las palabras de esas primeras personas que he convocado en la primera parte de este apartado, ni los postulados de Marker, ni la

sistematización de Ducrot: todos están reclamando un arte en el que la subjetividad esté en el centro mismo del proceso, que inaugure, a su vez, una forma de comunicación extraña a la prosa (léase, en palabras de Astruc, «divertissement»; en palabras de Pasolini, una «convención narrativa exenta de aristas expresivas, impresionistas, expresionistas, etcétera»). Comunicarse no quiere decir, aquí, aspirar a lo general; más bien al contrario, se trata de una subjetividad que pretende llegar a otra, de la pura intersubjetividad.

Esa, quiero proponer, es la base de lo que vengo llamando «comunicación poética».

Y para tratar de aprehenderla, debo volver, brevemente, a la enunciación.

En latín, enunciar significa mandar un mensaje hacia afuera. Enuntiare: de e-, por ex-, ‘fuera’, y nunciare, ‘anunciar’ ²⁴⁴. Si hay un afuera, eso quiere decir que hay un lugar fijo, un dentro. En palabras de Benveniste, ya lo hemos visto, ese lugar es el yo. Como he explicado en el desvío teórico del capítulo anterior, una parte de la tradición académica ha tendido a considerar a ese yo como un sujeto unívoco. Y también hemos visto cómo muchas de las dificultades del discurso en torno a la subjetividad en la lírica provienen de esa necesidad de aprehender un sujeto que es, en esencia, inaprehensible. En la imagen —me refiero a la fotografía y al aspecto puramente visual del cine, dejando de lado de momento las tareas de montaje y de sonido—, tendemos a postular al sujeto como representación de la persona que aprieta el disparador o el botón de grabación. Como su sustituto en la imagen. Es decir, tendemos a hacer la misma ecuación que con la poesía.

Quiero proponer que, en las obras de la Poética de la ausencia, el sujeto de la enunciación vuelve a su sentido más puramente etimológico: más allá de cómo se exprese (hablando, mirando, montando), el sujeto de la enunciación en estas obras es, ante todo, un lugar. Parece algo mínimo y, sin embargo, es trascendental: de ese mero volverse lugar, de ese estar eminentemente ubicado, es de donde nacen el resto de las características formales que he analizado en los capítulos anteriores y que definen la Poética de la ausencia: la primacía del montaje y sus marcas, el énfasis en el proceso, la apología de la búsqueda, del desvío y del error como

respuesta ante la temporalidad del capitalismo tardío, la multiplicidad del yo y, en fin, la hermandad entre lo visual y lo poético.

3. MADRES

Tres obras sobre madres:

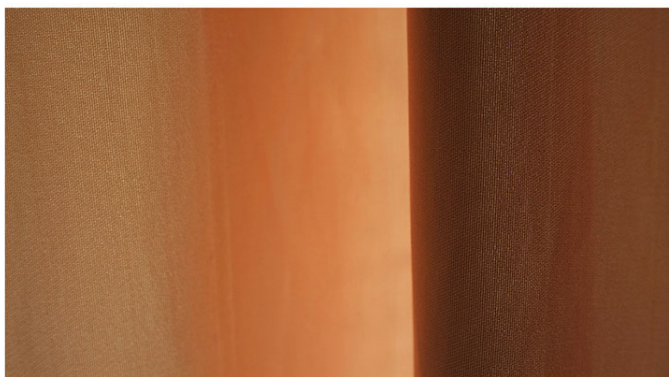
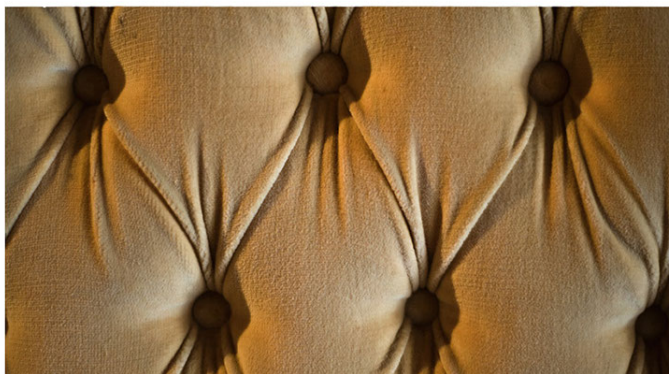
1. La madre de Beatriz Ruibal fallece en 2010. Dos años después, la casa materna está a punto de desaparecer, va a ser vendida. Ante ello, la artista crea Madre. En el capítulo anterior, he hablado de esta obra ante todo como dispositivo de exposición. Pero la obra existe también en forma de libro, en una edición cuidadísima de la editorial Varasek que hizo las veces de catálogo durante la exposición, pero que va mucho más allá. El volumen se abre con los textos curatoriales de rigor, pero una página en blanco con el nombre de la obra demarca claramente dónde comienza el proyecto artístico —los textos, tanto académicos como el statement de la propia artista, quedan así fuera de Madre, al contrario de lo que pasaba con la obra de Noelia Pérez, donde eran parte sustancial del proyecto.

La primera fotografía [49] ocupa toda la página: una tela de color rojizo cuya entidad real no se acierta a definir. Podría ser una cortina, un lienzo, el tapizado de un sofá. Importa poco porque la elección es que poco importe: lo significativo, como quedará confirmado a lo largo de la obra, es la textura. En sucesivas páginas, habrá otras cinco fotografías similares a esta [50]: mientras que el resto de fotografías quedan enmarcadas en la página mediante un borde blanco, estas seis se extienden hasta ocupar la totalidad de la página. Funcionan a modo de separación entre las diferentes series que componen Madre: la primera está compuesta por escenas de la habitación materna, principalmente muebles; la segunda son joyas fotografiadas sobre un fondo de madera; la tercera, objetos de maquillaje sobre un mantel blanco; la cuarta, objetos de decoración (cajitas de porcelana, un caballo cojo, un caballo sin orejas, una bandeja de plata de una boda); la quinta serie se adentra en la cocina (vajilla, cristalería, cubertería); la sexta serie no es, en

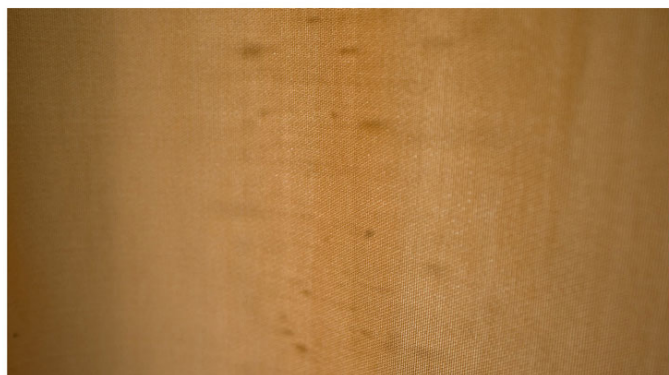
realidad, una serie, sino fotogramas de una película en blanco y negro que acompaña a la obra en su versión expositiva. Me detendré en estos fotogramas más adelante.



49. Madre.



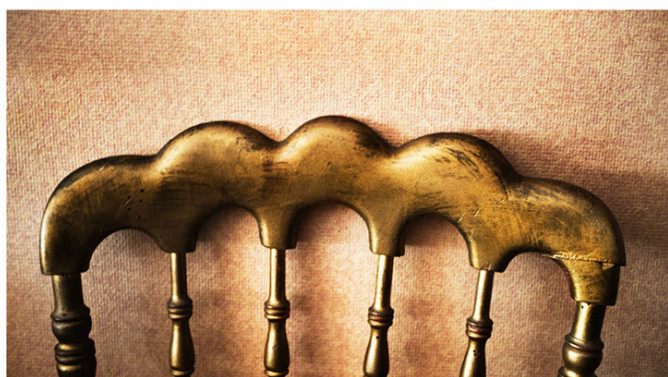
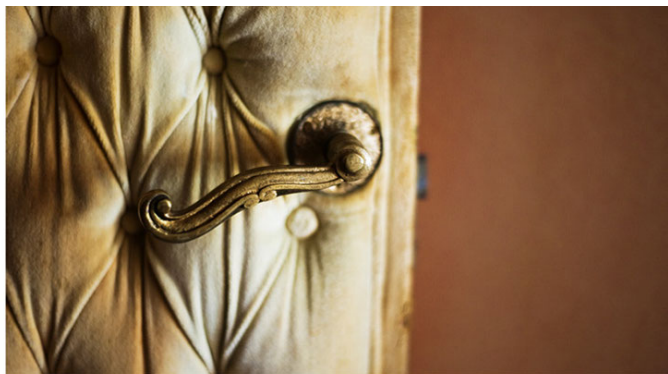
50. Madre.



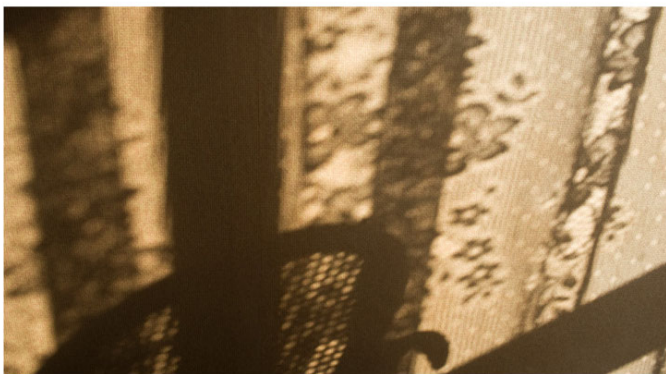
50. Madre.

La manifiesta indefinición con la que Ruibal ha elegido fotografiar esas imágenes-texturas nos lleva a pensarlas más allá de una mera función estructurante. La primera, esa especie de lienzo rojizo, da paso a una fotografía de una puerta abierta tras la que se observa un color muy parecido. Ese color se irá repitiendo a lo largo de esta primera serie, desvaneciéndose gradualmente de una fotografía a otra [51]. Tras la imagen de la puerta, llega la imagen de la cama materna y entendemos ya que la textura que ha inaugurado la serie es la que tapiza las paredes de la que fue su habitación. Le sigue el respaldo de una silla contra esa misma pared, después el marco de la cama, de forja y, tras él, sombras sobre esa misma pared: una mecedora, una cortina de encaje. El color rojizo es ya casi

imperceptible en esta fotografía, que será la última sobre ese fondo: la siguiente es sobre fondo blanco y de una metaforicidad notable. Esta foto, la primera con fondo blanco, muestra un marco con una fotografía de la madre en su juventud, otro con una fotografía de la propia artista adolescente, y entre ellas un reloj. Imposible no asociar ese desvanecimiento del color vívido de la primera imagen con el reloj y el desvanecimiento del tiempo, con una madre y una hija separadas por un solo objeto que, sin embargo, señala, entre ellas, la única línea que importa, la de la vida y la muerte. Si detenemos la mirada en ese objeto, observamos que, bajo el reloj, hay una llave para darle cuerda: no sabemos de qué lado está el reloj, si detenido en el tiempo con una madre que ya no le puede dar cuerda, o avanzando en él con la hija que lo ha vuelto a poner en marcha en la visita a la casa familiar.



51. Madre.



51. Madre.

Desacostumbradas como estamos a detenernos en las texturas de los objetos fotografiados —eso es algo que, nos han enseñado, le corresponde a la pintura—, estas imágenes que inauguran las series nos llevan a acercarnos de otra manera a la obra, como si nos estuvieran recordando continuamente la necesidad de fijarnos en el tacto y la temperatura de los referentes fotográficos. Esa silla sobre la pared, por ejemplo: pretende ser fría en su color dorado, pero no lo es. El dorado es solo una capa de pintura que no consigue arrebatárle calidez al objeto de madera. Algo similar ocurre con la fotografía siguiente: la forja de la cama aparece abrazada por una tela de tul que desactiva la frialdad inherente al metal con el que está construida. Todo en Madre parece operar desde la calidez:

incluso los objetos más duros están revestidos de materiales que los convierten en superficies suaves, afables —como la pared, que está tapizada, o la puerta, acolchada.

Si insisto en esta cualidad táctil de las fotografías que componen *Madre* es porque creo que nos ofrece una clave para entender la expresión de la subjetividad en la obra. Ruibal quiere, como he dicho en el capítulo anterior, hacer un inventario, a la manera de Blossfeldt, de lo que queda de la casa materna antes de que pase a ser otra cosa. Pero de entre todos los objetos que podría fotografiar, elige las formas más amables, los objetos más cálidos —en el sentido etimológico de «dadores de calor».

La última imagen-textura da paso a unos fotogramas en blanco y negro del vídeo *Los espacios que fuimos* [52]. El hecho de que los fotogramas se incluyan en el libro nos indica que la obra fotográfica no está completa sin la audiovisual. Si aceptamos la invitación a verlo, recorreremos, durante siete minutos, la casa materna que hasta ahora hemos conocido en color y como imagen fija. Aquí el sujeto-que-mira cambia radicalmente. Las fotografías de la obra se definen por la sobriedad de las tomas y por la cualidad de tiempo detenido. El vídeo, por su parte, está tomado desde una mano a veces temblorosa, con cortes poco sutiles, con una cámara que se acerca y se aleja indiscriminadamente de los objetos. En las fotografías, el sujeto que mira se definía por tratar de hacerse invisible; en el vídeo, el sujeto que mira se muestra en su deambular por la casa (miramos desde su mirada), pero además podemos ver a la propia Beatriz en varias ocasiones, ya que su figura, cámara en mano, se refleja en los cristales de varias fotos familiares (sujeto que se muestra). Y, además, ese sujeto que mira y que se muestra, mientras mira, habla (sujeto que habla): una voz en off en primera persona, sin ser en ningún momento explicativa, acompaña el paseo por la casa materna, donde los objetos detenidos que hemos escrutado en la parte fotográfica se vuelven animados.



52. Madre.

2. Teresa Esquivias fue la última víctima española en la guerra de Irak. En 2010, explotaron tres camiones bomba en Bagdad, uno de ellos en la embajada de Alemania. La onda expansiva llegó a la embajada española, situada a apenas cincuenta metros; la detonación afectó profundamente a Esquivias, que estaba trabajando allí en ese momento. Tres meses después, murió de un aneurisma cerebral en la base militar estadounidense de Landstuhl, en Alemania. Los motivos de su muerte siguen sin estar claros a día de hoy: su familia asegura que el aneurisma fue consecuencia de la onda expansiva, pero el gobierno español se niega a asumir responsabilidades.

Carol Caicedo es una de sus hijas. En 2014, realiza y autoedita su primer fotolibro: *Conocerte otra vez*.

El fotolibro —debería decir ya el cuidadísimo objeto— se compone de tres tipos de fotografías: las fotografías de varios objetos dispuestos sobre madera, componiendo diferentes series [53], las

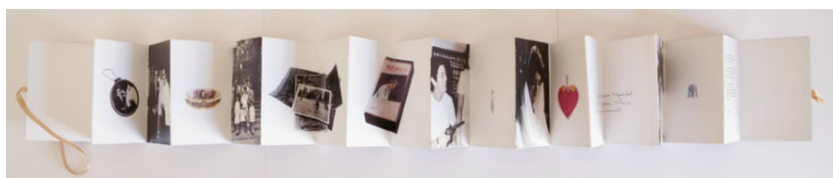
fotografías de archivo, en blanco y negro y coloreadas en tonos pastel [54], y las fotografías de objetos individuales, sobre fondo blanco [54]. Caicedo compone el libro a modo de acordeón: por un lado, las fotos de las series de objetos sobre madera, y por el otro las fotografías de archivo alternándose con las fotografías de objetos sobre fondo blanco [55].



53. Conocerte otra vez.



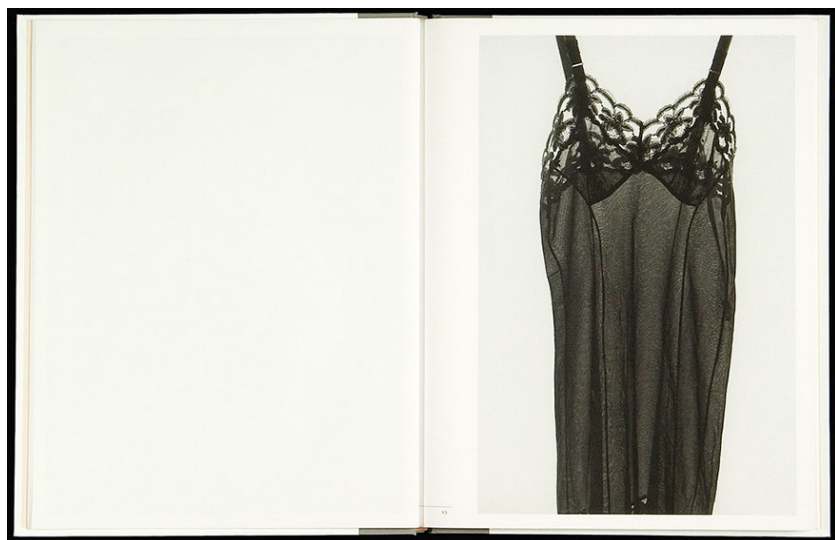
54. Conocerte otra vez.



55. Conocerte otra vez.

La estética de Caicedo, al igual que la de Ruibal, es muy cercana a la de la artista japonesa Miyako Ishiuchi, y especialmente a su obra

Mother's, que representó a su país en la bienal de Venecia de 2005. Cuando su madre murió, a Ishiuchi le quedaron sus objetos. Para ella, eran como fragmentos de piel y, ante la imposibilidad de darles el uso que está destinado a esos objetos (las prendas se visten, los cosméticos se aplican), decidió fotografiarlos [56].



56. Mother's (Miyako Ishiuchi).

Las similitudes entre la obra de la japonesa y las de Ruibal y Caicedo son evidentes; por eso las diferencias sobresalen más: es la calidez. Mientras que Ishiuchi opta por fondos metálicos o de un blanco neutro, Ruibal y Caicedo optan por hacer que los objetos fotografiados retengan la cualidad de objetos vividos; y esto mediante diferentes mecanismos. Me he referido a ello ya en el caso de Ruibal. En el de Caicedo, comienza por la elección del fondo de madera. La propia artista se refiere a ello y aporta además una coordenada más para leer ese elemento en su obra:

La madera aporta calidez a las composiciones, refuerza la intimidad y sobre todo alude a la materia prima del mobiliario tradicional. Hay una parte de mi herencia que tiene relación con esto, mi bisabuelo era carpintero y mi madre me contaba que hacía todo tipo de muebles «desde cunas a tumbas» ²⁴⁵.

Además del fondo de madera, esta serie presenta otra especificidad: los objetos se agrupan de manera que construyan etapas en la vida de la madre: una de las fotografías presenta instrumental médico y una foto de la madre trabajando de enfermera; en otra observamos utensilios de cocina; en otra, numerosos documentos, desde pasaportes hasta documentos de identidad [57]. Es como si la artista quisiera que esas imágenes presentaran el grado máximo de inteligibilidad posible: reconstruir una historia desde la máxima precisión, sin que eso signifique explicitar o romper el carácter discontinuo del fotolibro. Se trata de imágenes completas en sí mismas, sí, pero que no tratan de recomponer una historia, sino de preservar la multiplicidad de alguien cuya vida solo podemos aprehender a través de estos objetos que ha dejado tras de sí: preservar la multiplicidad quiere decir preservar la subjetividad como lugar múltiple, negarse a aceptar la fuerza homogeneizadora de la muerte. La otra cara de Conocerte otra vez, la que está compuesta por fotografías de archivo y por fotografías de objetos, abunda en esas estrategias formales para luchar contra esas homogeneización: en las fotografías en blanco y negro, la madre aparece resaltada con colores pastel [58], como si fuera el único ser vivo de un paisaje en blanco y negro.



57. Conocerle otra vez.



58. Conocerte otra vez.

3. Maíra Soares encuentra unas fotografías que su padre había

hecho a su madre durante su luna de miel. Han pasado 35 años y la madre acaba de fallecer. Soares no reconoce a la mujer de las fotografías. No reconoce los gestos, no reconoce la mirada. Tampoco los encuentra, esos gestos, esa mirada, en sí misma. Las fotos son muy sencillas, en blanco y negro, con mucho grano. La madre mira a cámara, con timidez a veces, sonriendo otras.

La decisión de Soares es entrar en ellas. Quiere descubrir quién era su madre. Y también: quién era su madre vista por los ojos de su padre. Porque entre las cosas que no reconoce, está también quien está detrás de la cámara: «Cuando veo estas fotos yo veo un padre más poético, ¿sabes? Mi padre estaba en una fase que tenía mucha poesía. Se casó con 20 años, empezó a trabajar y se alejó de aquello» ²⁴⁶. Para eso, reproduce los mismos gestos, las mismas poses, la misma ropa que lleva su madre en esas fotografías; y se retrata a sí misma. Después inserta su imagen en los escenarios en que aparece la figura materna. El resultado es *Este seu olhar*, un fotolibro tan pequeño y sutil como inquietante: la mayoría de las veces, no sabemos distinguir quién es la madre y quién es la hija, cuál es la fotografía original y cuál la copia [59-62]. Entre las fotografías hay un papel rosado que ejerce de separación: las imágenes no se contraponen nunca, la mirada opera por acumulación.



59. Este seu olhar.



60. Este seu olhar.



61. Este seu olhar.



62. Este seu olhar.

La obra de Soares difiere en gran medida de las obras de Caicedo y de Ruibal, pero el efecto que produce tiene muchas similitudes. Los tonos pastel que elige Soares para la encuadernación del fotolibro

transmiten un aire de calidez y sus reducidas dimensiones ahondan en la sensación de estar accediendo a un espacio vivido. La propia autora explica que decidió que las fotos se imprimieran en pequeño formato «para que tenga un poco que ver con las originales, para que la gente tenga que acercarse, algo muy íntimo»²⁴⁷.

He insistido mucho en la calidez. La calidez como adhesión, como calor, como afecto. Pero quiero entender también la calidez como resto de presencia humana: el peso de un cuerpo en unas sábanas, la punta desgastada de un pintalabios. La calidez es clave para aproximarnos a estas tres obras porque sus autoras parecen moverse en torno a esa coordenada: cuando existe, la subrayan; cuando no, la construyen.

Y el gesto no termina ahí. La calidez se construye como resto de presencia, pero estas obras van más allá: tras construir esa calidez, se insertan en ella. En eso, la obra de Soares lleva a su máxima expresión aquello que Caicedo y Ruibal hacen de manera simbólica: introducirse en un mundo que en apariencia ya no existe. Contradecir al tiempo, contradecir a la muerte. La subjetividad en estas obras se traduce en una consigna de lugar: se trata de estar dentro, de pertenecer. El propio acto de enunciación (recordemos: mandar un mensaje hacia afuera) existe para crear un adentro en el que instalarse.

Ese adentro es el que guarda, literalmente, el calor del cuerpo materno. Los objetos y su calidez están ahí para desafiar a las voces que insisten en la ausencia como hecho irrefutable, para mostrar que el mundo tiene aún «la forma de tus manos», como en este poema de Jotaele Andrade:

Todavía es demasiado pronto para hablar
sobre tu ausencia

aún cuando los árboles se hayan

inclinado
hacia su sombra
incontables veces

que se haya lacrado el idioma con que te entendías
con el mundo

no me resisto a tus cenizas
a la porosa desnudez de tus huesos
a tus extrañas manos desliadas
de cada objeto

pero reconstruirte
esforzarnos en los detalles
en tu modo de exhalar el humo del cigarro
o de sentarte
es un esfuerzo inútil

es muy pronto para tallar tu corazón en mármol
para dejarte a la deriva en la memoria

siempre se adelantan otros muertos

otros rasgos

quizás más urgentes

sucede ahora que mi vida se aja

y recobra

o intenta recobrar

aguas lejanísimas

voces

cosas realmente sepultadas bajo tantos años

no contradigo tu carne disputada

tu sobrenombre flotando entre la niebla de los años

como un madero

sobre el que nadie sobrevive

o que jamás reverdece

no

solo quiero decir que el mundo todavía tiene la forma de tus manos

248 .

En crear estos mundos contenidos e insertarse en ellos, estas obras fotográficas se acercan a la poesía. Y en eso, la poesía, se acerca a la canción.

Durante un concierto de la cantante siria Yasmine Hamdan, John Berger trata de comprender el origen de su emoción; trata de entender por qué, a pesar de no hablar árabe, recibe cada canción como una experiencia completa ²⁴⁹ . Por qué la canción consigue emocionarle en un mundo en el que la prosa ha perdido la capacidad de comunicar la experiencia de ser:

Es difícil hoy expresar o resumir en prosa la experiencia de Estar vivos y de Devenir. La prosa, como forma de discurso, depende de un mínimo de continuidades de sentido establecidas; la prosa es un intercambio rodeado de un círculo de diferentes puntos de vista y opiniones expresadas en un lenguaje compartido y descriptivo. Y tal lenguaje compartido ya no existe ²⁵⁰ .

El ensayo —o los apuntes, como Berger los llama— es tan hermoso, a la vez tan libre y tan preciso, que cuesta hablar de él sin citarlo en su totalidad. Berger comienza en una sala de conciertos y nos transporta a las canciones de su infancia, al duende de Lorca, al flamenco y a las fotografías de bailaoras y a su similitud con su dibujo de un lirio, a un vagón de metro en París, a un discurso de François Hollande, a canciones de Woody Guthrie y Cesária Évora, a una pequeña iglesia en una aldea de Oaxaca, a una familia de saltimbanquis en un pueblo francés, para volvernos a dejar de nuevo en esa sala de conciertos, apenas cien personas, aplaudiendo a Yasmine.

Ese camino que se cierra sobre sí mismo es una puesta en práctica de su argumento sobre el poder de la canción: Berger nos envuelve con su escritura, nos introduce en un mundo que se abre y se cierra con el texto, al que no podríamos acceder in medias res. Berger performa su argumento, porque esa es, precisamente, la fuerza de las canciones ante la prosa: la de envolvernos y envolver, con ellas, el tiempo histórico. Las canciones, dice, son un refugio contra el tiempo lineal, un refugio en el que el futuro, el presente y el pasado «pueden consolarse, provocarse, ironizar e inspirarse los unos a los

otros»²⁵¹. Berger es un gran lector de Benjamin y sabe que no hace falta que cite el Jetztzeit, ese tiempo-de-ahora que está lleno de la presencia de otros tiempos.

Lo que permite ese grado de condensación de capas temporales es lo encarnado del canto. Y, al igual que hemos visto con el lenguaje poético, es ese ser encarnado (la «pura individualidad» de Adorno) lo que permite llegar a otras, a otros: «Una canción, cuando se canta y se toca, adquiere un cuerpo. Lo hace tomando y poseyendo, brevemente, los cuerpos presentes»²⁵².

En esto, la calidez de las obras de Soares, de Ruibal y de Caicedo encuentra un correlato preciso: ese mundo materno y envolvente no puede sino operar a modo de placenta:

La esencia de una canción no es vocal ni cerebral, sino orgánica. Seguimos las canciones para sentirnos envueltos, incluidos. Nos hallamos dentro de un mensaje. Y por este motivo lo que ofrecen las canciones es diferente a lo que ofrece cualquier otro mensaje o forma de intercambio. El mundo no cantado, impersonal, se queda fuera, en la superficie de la placenta. Todas las canciones, incluso cuando su contenido o su representación es fuertemente masculino, operan de manera materna²⁵³.

Quizá la comparación parezca demasiado obvia o demasiado explotada por el psicoanálisis. Pero ni la obviedad ni su uso psicoanalítico serían capaces de restarle un gramo de fuerza al operar maternal de estas obras. La fuerza es un elemento que a menudo dejamos de lado al analizar producciones culturales. La fuerza, explica Renato Rosaldo,

se refiere a los tipos de sentimientos que uno experimenta cuando se entera, por ejemplo, de que el niño que acaba de ser atropellado por un coche es su propio hijo y no el de un extraño. En otras palabras, debemos considerar la posición del sujeto dentro de un

campo de relaciones sociales para aprehender su experiencia emocional. Este enfoque de mostrar la fuerza de una afirmación simple, tomada literalmente, en lugar de explicar una cultura mediante el espesor gradual de redes de significado simbólicas, puede ampliar el marco teórico de nuestra disciplina. El vocabulario para el análisis simbólico, en otras palabras, se puede expandir si añadimos el término fuerza a conceptos más familiares [...]. La noción de fuerza, entre otras cosas, lleva a cuestionar la creencia generalizada de que la mayor transcendencia humana reside siempre en los bosques de símbolos más densos y de que la profundidad cultural equivale a la elaboración cultural. ¿Es que las personas describen de manera más densa lo que es más importante para ellas? ²⁵⁴ .

Por eso mi análisis va siendo sido cada vez más despojado, por eso cada vez me encamino más hacia el mostrar que hacia el explicar.

Por eso quizá ha llegado el momento de asumir mi propio lugar en este ensayo.

■

203 William Henry Fox Talbot, *El lápiz de la naturaleza*, Madrid, Casimiro, 2004, pág. 23.

204 Talbot, *El lápiz*, op. cit., pág. 21.

205 *Ibíd.*

206 *Ibíd.*, pág. 23.

207 François Truffaut, «Ali Baba et la “Politique des Auteurs”», Cahiers du Cinéma, núm. 44, febrero de 1955, págs. 45-47.

208 Alexandre Astruc, «Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», L’Écran français, 30 de marzo de 1948.

209 Cita completa: «Que el arte haya llegado a ser remite su concepto a lo que el arte no contiene [...]. El arte solo es interpretable al hilo de su ley de movimiento, no mediante invariantes. El arte se define en relación con lo que el arte no es. Lo específicamente artístico en el arte hay que derivarlo de su otro por cuanto respecta a su propio contenido; esto ya satisfaría la exigencia de una estética materialista-dialéctica. El arte se especifica en lo que lo separa de aquello a partir de lo cual llegó a ser; su ley de movimiento es su propia ley formal. El arte solo es en relación con su otro; el arte es litigio contra su otro», Theodor Adorno, Teoría estética, Madrid, Akal, 2004, págs. 11-12.

210 Astruc, «Naissance», art. cit., s.p.

211 Ibíd.

212 Frase de la sinopsis de la película, disponible en <https://vimeo.com/81175564/description> . Cfr. Andrés Di Tella, Fotografías .

213 Andrés Di Tella, «Yo y tú: autobiografía y narración», Blogs & Docs , disponible en www.blogsandocs.com/?p=277 .

214 Ibíd.

215 Ibíd.

216 Alejandro Alvarado y Concha Barquero, «El ausente, los presentes y nosotros (ética y performatividad en Pepe el andaluz)», en Marta Álvarez, Ana Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón, No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2015, pág. 128.

217 Ibíd., pág. 129.

218 Ibíd., pág. 126.

219 Entrevista personal, 29 de marzo de 2016.

220 Entrevista personal, 8 de abril de 2016.

221 Ibíd.

222 Antonio Weinrichter, «Archivo performativo. Orden y caos en el documental de archivo», en Marta Álvarez, Ana Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón, No se está quieto, op. cit., pág. 91.

223 *Ibíd.*

224 Pierre Bourdieu, *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003, pág. 67.

225 Entrevista personal, 15 de diciembre de 2013.

226 Roger Odin, «El film familiar como documento. Enfoque semioprágmatco», en *Después de lo real*, vol. II, Archivos de la Filmoteca, núms. 57-58, 2007, págs. 203-204. Apud Ricard Mamblona Agüera, «Viajes de identificación personal en el documental contemporáneo. De lo autorreferencial a lo universal», en Marta Álvarez, Ana Hatzmann e Inmaculada Sánchez Alarcón, *No se está quieto*, op. cit., pág. 106.

227 Utilizo el concepto de Michel Foucault tal y como lo define a lo largo de *Il faut défendre la société*. Cours au Collège de France, París, Gallimard, 1997, págs. 57 y ss. Si bien el concepto es central en las nueve conferencias que integran el volumen, para el tema que nos ocupa es especialmente esclarecedor el curso del 28 de enero de 1976.

228 Ya en un artículo de 1978, el escritor Eduardo Haro Ibars asimilaba el uso de la heroína como herramienta de control social a finales de los años 70 con lo que había sucedido con el alcohol en tiempos de la Colonia («una de las armas empleadas por las naciones colonizadoras —la nuestra, la inglesa— para sojuzgar y aniquilar razas enteras, como los indios americanos») y el opio que usaron los ingleses en la guerra contra China: «La heroína se está convirtiendo en un perfecto instrumento de control por parte del Poder. Es utilizada para embrutecer, para violar el espíritu de quienes la consumen, para crear un nuevo conformismo: el usuario

habitual de heroína es alguien que no plantea demasiados problemas, siempre que tenga resuelto el alimentar su hábito. Y, por el momento, lo tiene. Como ya he dicho, es muy fácil de conseguir, e incluso barata. Exige algunos sacrificios, claro: el integrarse en un sistema cerrado de consumo y venta, con muy poco tiempo para dedicar a otras cosas, es uno de ellos. Y también, el someterse periódicamente a alguna pequeña cura de desintoxicación a base de metadona», Eduardo Haro Ibars, «La droga mata», Ozono, IV, núm. 37, octubre de 1978, págs. 7-10. Sobre el mismo tema, Labrador apunta que «los deseos que vehicula son complejos, pero, en todo caso, el consumo de la heroína se expande al tiempo que el consenso se apropia de la política y, quizá por ello, el jaco se convierte en una metáfora oscura del periodo, un símbolo de sus frustraciones y derrotas» y que «la teoría conspirativa suministraba una explicación altamente seductora porque, además, sublimaba la marginación generacional en términos trágicos. La necesidad de consuelo explica muchas de nuestras convicciones, pero conviene recordar que una leyenda urbana lo es por su capacidad efectiva de sostener creencias colectivas, no por el hecho de que sea verdad o no», Labrador, Culpables, op. cit., págs. 540 y 542.

229 Weinrichter, «Archivo performativo», art. cit., pág. 92.

230 Astruc, «Naissance», art. cit., s.p.

231 Se publicó en castellano seguida de una respuesta de Éric Rohmer. Pier Paolo Pasolini y Éric Rohmer, Cine de poesía contra cine de prosa, Barcelona, Anagrama, 1970.

232 En el libro se anota al pie la aclaración de Pasolini acerca de este neologismo: «Llamo a las imágenes cinematográficas “im-signos”, calcando este término de la fórmula semiológica “len-signos” mediante la cual se designan los signos lingüísticos, escritos

y orales. [...] mientras que todos los restantes lenguajes se expresan a través de sistemas de signos “simbólicos”, los signos del cine no lo son; son “iconográficos” (o “icónicos”), son signos de “vida”, por decirlo de alguna manera; dicho de otra forma, mientras que los restantes modos de comunicación expresan la realidad a través de los “simbólicos”, el cine expresa la realidad a través de la realidad», Pasolini, *Cine de poesía*, op. cit., págs. 11-12.

233 *Ibíd*, pág. 19.

234 Astruc, «Naissance», art. cit., s.p.

235 Pasolini, *Cine de poesía*, op. cit., págs. 19-20. La cursiva es mía.

236 Pasolini, *Cine de poesía*, op. cit., pág. 23.

237 *Ibíd.*, pág. 37.

238 Roland Barthes, «Droit dans les yeux», *L’obvie et l’obus*, París, Seuil, 1982, pág. 282.

239 Pasolini, *Cine de poesía*, op. cit., pág. 37.

240 *Ibíd.*, pág. 38.

241 Ibíd.

242 Ibíd., págs. 38-39.

243 Weinrichter, «Archivo performativo», art. cit., pág. 91.

244 Eduardo de Echegaray, Diccionario general etimológico de la lengua española, Madrid, Imprenta de Ricardo Álvarez, 1889.

245 Carolina Caicedo Esquivias, «La representación de la memoria familiar a través del objeto en la fotografía contemporánea y autoedición de un fotolibro», tesis de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, 2014, pág. 55.

246 Maíra Soares en una entrevista con Olmo González, «La realidad creada de Maíra Soares», disponible en <https://olmogonzalez.wordpress.com/2012/09/04/mairasoares/> .

247 Ibíd .

248 Jotaele Andrade, Los metales terrestres, Buenos Aires, añosluz, 2014, págs. 22-23.

249 John Berger, «Some Notes on Song», Harper's Magazine, febrero de 2015, pág. 64.

250 Ibíd .

251 Ibíd .

252 Ibíd .

253 Ibíd, pág. 66.

254 Renato Rosaldo, *The Day of Shelly's Death: The Poetry and Ethnography of Grief*, Durham, Duke University Press Books, 2013, pág. 117.

RE-VISIÓN

(A MODO DE CODA)

Re-vision —the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction— is for us more than a chapter in cultural history: it is an act of survival. Until we can understand the assumptions in which we are drenched we cannot know ourselves. And this drive to self-knowledge, for women, is more than a search for identity: it is part of her refusal of the self-destructiveness of male-dominated society. A radical critique of literature, feminist in its impulse, would take the work first of all as a clue to how we live, how we have been living, how we have been led to imagine ourselves, how our language has trapped as well as liberated us, how the very act of naming has been till now a male prerogative, and how we can begin to see and name —and therefore live— afresh.

ADRIENNE RICH

Pretendía terminar este libro con una colisión, à la Benjamin, entre las dos partes que lo constituyen: entre lo poético y la ausencia. Esa colisión me llevaría a mostrar cómo, al tratar la ausencia de manera poética, las obras de la Poética de la ausencia ejercen su derecho a una memoria activa, dialéctica, subversiva; la única memoria, en realidad, que merece el nombre de memoria. Iba a hablar sobre cómo lo consiguen: quería explicar que estas obras no aspiran a superar la ausencia, ni a imponer su propia visión sobre ella, sino que, mediante los mecanismos formales que he descrito, lo ausente es capaz de recuperar su propia subjetividad. Iba a hablar sobre cómo, una vez recuperada esa subjetividad, el pasado y el presente son capaces de relacionarse en igualdad de condiciones. Iba a proponer que, cuando esa relación intersubjetiva se materializa, el pasado y el presente, necesariamente, se convierten en otra cosa: en un tiempo en el que palpita la presencia de todos los tiempos, que contiene el germen de la redención de aquel pasado sobre el que el franquismo construyó su hegemonía política y cultural. A esa relación intersubjetiva iba a llamarla «intimidad dialéctica».

El plan cambió. Debería haber sabido que, al trabajar sobre obras llenas de grietas, vulnerables y en proceso, iba a ser difícil cumplir con un plan predeterminado. Pero no me di cuenta hasta muy tarde. Fue en una biblioteca de Lavapiés, leyendo «Autoethnography: Journeys of the Self»²⁵⁵, un artículo en el que Catherine Russell habla de un nuevo cine autoetnográfico: un arte de la memoria que sirve para proteger lo individual ante las tendencias homogeneizadoras de las industrias culturales contemporáneas. Estaba escribiendo el tercer capítulo, analizando cómo en Pepe el andaluz la subjetividad emerge en el propio proceso de creación, y entonces lo entendí: igual que en esa película, mi voz, también, había emergido en el proceso de escritura de este libro. Y entendí más: entendí que, mientras yo miraba las obras de la Poética de la ausencia, esas obras me habían estado mirando a mí. Estaba escribiendo sobre mí misma.

La autoetnografía es en esencia dialógica: «a la vez proceso y producto» ²⁵⁶, en ella se muestran las costuras y las grietas que surgen del encuentro con lo otro, nuestro objeto de investigación. La autoetnografía es más show que tell. «El trabajo autoetnográfico emerge, por tanto, como una manera ideal de celebrar de manera creativa la naturaleza local y temporalmente situada de la identidad, del trabajo de campo y de la interpretación y el análisis cultural» ²⁵⁷, y:

[...] probablemente lo más importante de la autoetnografía es que es fácil de leer. Esto no es una reivindicación de la literatura popular, aunque podría serlo, sino del hecho de que se haga participar al lector de los sucesos descritos y analizados en el texto. La retórica cientificista es un instrumento que no solamente sirve para hablar con propiedad y exactitud, sino sobre todo para alejar al lector profano, creando una distancia insalvable a través del uso de vocabulario y expresiones extremadamente especializadas. La autoetnografía parte de la idea de que la narración del viaje permite la comprensión del proceso narrado, así el énfasis no se encuentra en el destino final, no se halla en la explicación, no se trata de resolver un misterio, sino de dar claves para la empatía, y por lo tanto pasar de la superioridad del autor a la igualdad con el lector ²⁵⁸.

La autoetnografía es un género raro. A veces las autoras describen sus sueños, otras cuentan sus sesiones de terapia. Algunas veces los trabajos autoetnográficos son tediosos: dedican más espacio a la justificación del nuevo método que al análisis del material estudiado. Hay algo en mí que se resiste a la autoetnografía, pero hay algo en mí más importante que la abraza: la certeza de que no hay un afuera y un adentro de la investigación, del análisis, de la

escritura.

Comprender que una está escribiendo sobre sí misma no es fácil. Durante mucho tiempo traté de mantener separadas dos esferas: una Isabel escribiría literatura; la otra sería académica. Pensaba que había una voz que podía impostar cuando ejercía de académica: una voz limpia, desafectada, objetiva. No era tanto un problema de escribir en primera persona, no era un problema de estilo. Lo supe en el cuarto capítulo: era un problema de ubicación.

No entendí esto yo sola. Fue en el diálogo con las obras de este libro y con tres voces que quiero convocar ahora: las de Donna Haraway, Adrienne Rich y Renato Rosaldo —este libro no sabría terminar si no es como ha empezado: conversando.

3

Un término clave en la autoetnografía: la epifanía.

Adrienne Rich tuvo muchas de esas —ella las llamaba revelaciones. Antes de cumplir los treinta, se había casado y era madre. Al dar a luz a su tercer hijo, sentía que se había alejado de sí misma tanto que ya no se reconocía ²⁵⁹. Eran los años 50 y principios de los 60: sucedió Bahía de Cochinos, sucedía el movimiento por los derechos civiles, comenzaba la oposición a la guerra de Vietnam y Rich necesitaba, ante todo, tiempo para pensar y para escribir, a solas, acerca de las grandes preguntas que despertaron aquellos años: sobre pacifismo, sobre disenso y violencia, sobre el binomio poesía-sociedad y sobre su propia relación con ambas ²⁶⁰ —preguntas para las que el mundo masculino y académico parecía tener respuestas unívocas y perfectas ²⁶¹. Fue entonces, buscando tiempo para sí misma, cuando empezó a sentir (no aún a entender, eso vendría después) que la política no era algo ahí fuera, «out there», sino algo aquí adentro, «in here», y parte de su esencia, de su condición.

Rich ya había publicado varios libros, pero por aquella época empezó a escribir por primera vez acerca de su experiencia como

mujer. Y empezó a entender que en aquellos fragmentos —escritos aquí y allá, en el tiempo que conseguía arañar a la crianza de tres hijos y a una vida conyugal de los años 50— afloraba una consciencia común que antes no se había atrevido a abordar por escrito: «Me habían enseñado que la poesía debía ser “universal”, lo que quería decir, por supuesto, no-femenina» ²⁶² .

La universalidad es el opio de la literatura de la misma manera que la objetividad es el opio de la academia. Nadie puede acceder a ella, pero todas escribimos como si se pudiera. Así contribuimos a crear el espejismo de que es posible, de que en realidad la universalidad y la objetividad existen tras terceras personas, notas a pie de página y citas de autoridad. Solo que algunas, por una enigmática incapacidad, no llegamos a alcanzarla.

Por eso impostamos la voz.

Impostar es una de esas palabras que llegaron al castellano de mano de la ópera, es decir, en italiano. Barítono, batuta, libreto, palco. Decir que algo es impostado es decirlo fingido, artificial, falso. Impostar es situarse en un lugar que no nos corresponde para tratar de usurparlo. La palabra, sabemos, proviene de la misma raíz latina que impostura e impostor. Pero sabemos menos acerca de lo que esa raíz significa: impono, -posui, -positum, en su acepción latina, quiere decir colocar, poner en su lugar. En la terminología del canto, el verbo se usa aún con ese sentido: hay que situar la voz en la caja de resonancia para obtener el mayor rendimiento con el menor esfuerzo posible. Por eso, en lenguaje operístico, a la impostación se le llama, también, colocación. No es un caso aislado: la lingüística diacrónica ofrece muchos ejemplos de palabras que pasan de significar una cosa a significar lo contrario y que acaban por conservar los dos significados, volviéndose, en cierto sentido, inoperantes. Lo singular de impostar es que ambos significados son cuestión de posiciones: la línea entre lo falso y lo auténtico es la de estar en el lugar propio o no estarlo.

Pero la ecuación no es perfecta: no se trata de abandonar un lugar A (el propio) para ubicarse en un lugar B (el de otras): es que el lugar que aspiramos a ocupar al impostar la voz no existe más que como espejismo. La voz objetiva no existe; por eso nunca la podremos encarnar.

«[U]na mirada conquistadora desde ninguna parte», llama Donna Haraway a la objetividad que domina las sociedades científico-tecnológicas, post-industriales, militarizadas, racistas y patriarcales, «es decir, aquí, en la panza del monstruo, en los Estados Unidos de finales de los años 80»²⁶³. Escribo treinta años después desde una oficina en un edificio alto del centro financiero de Washington DC y no imagino una metáfora mejor del no-lugar que la vista desde esta ventana [64] .



64. Oficina en Washington D.C.

Tenemos que recuperarla, la vista.

Haraway dice que toda visión es, por naturaleza, encarnada (embodied) y que tenemos que volver a darle ese sentido. Que la mirada se ha utilizado de manera perversa para salirse del cuerpo como un espacio marcado y construir «la mirada que míticamente inscribe todos los cuerpos marcados, que fabrica la categoría no marcada que reclama el poder de ver y no ser vista, de representar y evitar la representación» ²⁶⁴ . La categoría no marcada es la que se arroga a sí misma el privilegio de la objetividad: la que mira sin que la miren, la que decreta, la que teoriza. A veces es difícil discernir cuándo estamos ejerciendo esa mirada (o tratando de hacerlo), pero hay un indicio que no falla: como proviene de un no-lugar, no se puede acudir a ningún sitio a pedirle explicaciones, así que es una mirada en esencia irresponsable. «Irresponsable significa incapaz de rendir cuentas de algo» ²⁶⁵ .

No se puede mirar desde «ningún sitio», de la misma manera que no se puede enunciar si no se ocupa el lugar del sujeto: si no se da un paso adelante y se dice yo. La única manera de recuperar la visión es volver a ponerla en el cuerpo. Ponerla en el cuerpo significa darle un lugar. Situarla.

La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva. [...] Todas las narrativas culturales occidentales sobre la objetividad son alegorías de las ideologías de las relaciones de eso que llamamos mente y cuerpo, de la distancia y de la responsabilidad, inmersas dentro de la cuestión científica del feminismo. La objetividad feminista trata de la localización limitada y del conocimiento situado, no de la transcendencia y el desdoblamiento del sujeto y objeto. Caso de lograrlo, podremos responder de lo que aprendemos y de cómo miramos ²⁶⁶ .

Así nace la epistemología feminista de los conocimientos situados.

Situarse implica abandonar de una vez por todas el papel de espectadora. Así abre Bourdieu su *Esquisse d'une théorie de la pratique*:

La particular relación del antropólogo con su objeto de estudio contiene los ingredientes de una distorsión teórica ya que su situación como observador, excluido del entramado real de las actividades sociales por el hecho de que no tiene un lugar (excepto por elección o como un juego) en el sistema que observa y que no tiene necesidad de hacerse un lugar allí [...] transmuta en elección epistemológica la situación objetiva del antropólogo: la situación de un «espectador imparcial», como dice Husserl, condenado a ver toda práctica como espectáculo ²⁶⁷ .

Lo cita Renato Rosaldo en «Grief and a Headhunter's Rage», el primer ensayo que publicó tras la muerte de su pareja, Michelle Rosaldo, mientras hacían trabajo de campo en Filipinas. Ambos habían pasado largas temporadas entre los ilongots, una etnia a unos noventa kilómetros de Manila que se distinguía por la práctica de cortar cabezas. Él llevaba mucho tiempo tratando de entender el porqué de aquella práctica. La respuesta que le daban los ilongot cuando les interpeaba sobre el tema le parecía ininteligible: decían que lo hacían por rabia, que el dolor de la pérdida de un ser querido les hacía decapitar a otras personas porque necesitaban un lugar donde «transportar la rabia».

Cuando los ilongots me decían, como solían hacerlo, que la rabia de la pérdida podía incitar a los hombres a cazar cabezas, rechazaba sus explicaciones de una línea por ser demasiado simples, finas, opacas, implausibles, estereotípicas o insatisfactorias ²⁶⁸ .

Ante esa insatisfacción, el antropólogo pasó años haciendo lo que la disciplina decretaba que tenía que hacer: construir sofisticadas teorías, complejizar el lenguaje: «Durante años pensé que más elaboración verbal (algo que no parecía próximo), o un nivel analítico superior (algo que se mantenía elusivo) explicarían mejor los motivos de los ancianos para cazar cabezas» ²⁶⁹ .

El luminoso ensayo de Renato Rosaldo es también un ejercicio de re-visión: tras la muerte de Michelle, Renato comprendió. Comprendió que los hombres ilongot querían decir exactamente lo que decían cuando explicaban por qué cortaban cabezas. Comprendió que no había sido capaz de entenderlo antes porque ninguna experiencia propia le había hecho sentir esa misma rabia. Comprendió que esa incapacidad de conectarse con el dolor ajeno le había hecho desarrollar y tratar de imponer teorías foráneas. «Durante todos aquellos años, no estaba aún en la posición de comprender la fuerza que la ira podía tener en la pérdida, y ahora sí lo estoy» ²⁷⁰ . Comprendió que la muerte de Michelle le había puesto en un lugar nuevo: le había resituado. Desde esa nueva posición, Renato Rosaldo escribe un ensayo para reclamar, precisamente, eso: «En otras palabras, debemos considerar la posición del sujeto dentro de un campo de relaciones sociales para aprehender su experiencia emocional» ²⁷¹ .

Dónde posicionarse es una decisión epistemológica, dice Bourdieu, y la decisión de situarse en el lugar de una observadora imparcial condena a la investigadora a ver toda práctica como espectáculo. Esa es la manera, dice Renato Rosaldo, que la mayoría de antropólogos y antropólogas escogen para hablar sobre la muerte: como si no fuera con ellos, como si no fuera con ellas, como si nunca hubieran experimentado la fuerza cultural de las emociones.

6

Más o menos así había elegido yo hablar de la ausencia, como si no fuera conmigo. Solo que, como las obras de este ensayo, yo también

estoy constituida por una.

7

Mi madre murió el 19 de julio de 1990. Tenía 38 años. Yo, 8.

Se llamaba Francisca Cañón Moreno y puede que esta sea la primera vez que escribo su nombre completo. Hasta ahora, ella, para mí, era ama —mamá en euskera.

A los 8 años me inventé una estrategia de supervivencia que con el tiempo he elevado al grado de la perfección. En días buenos, llamo a esa estrategia sobreadaptabilidad. En días malos, la llamo alienación. Pasó durante su enfermedad, pero pasó sobre todo aquel 19 de julio, que yo me hice mayor, sin vuelta atrás posible. Aprendí a no llorar, a parecer siempre en control, a ser esa niña que todos admiran porque lleva con estoicidad lo incomprensible. Mi estrategia de supervivencia consistía en ser hacia los demás.

A esa misma edad, Francisca Cañón Moreno, conocida como Paqui o Paquita, perdió para mí toda posibilidad de ser un nombre propio y pasó a ser una figura detenida en el tiempo, una madre muerta demasiado, demasiado joven, que sin embargo nunca he concebido como mujer.

Con su muerte, ella perdió la voz; yo aprendí a impostarla.

8

Quizá porque me sabía todos los trucos para impostar las palabras, siempre pensé su búsqueda desde lo visual. En 2014 publiqué También eso era el verano, un inventario, un intento de rescatar lo que me quedaba de mi madre y dejarlo impreso, es decir, a salvo.

Se editó como libro de poesía, para mí es un álbum sin fotografías —aunque en realidad hay una: al final del libro aparecen mis padres, cuando aún no eran mis padres, en una fiesta de disfraces. Me fascina esa foto porque contiene un gesto que es para mí la felicidad simple —«no necesito más prueba que su mano, la de ella, sobre el collar, como para cobijar la suerte». Como le pasaba a Barthes con la foto de su madre, nunca podré comunicarlo. Quizá por eso yo decidí mostrarla.

Después la perdí. La he buscado en todas las cajas de todas las casas en las que he vivido desde entonces. La fotografía ya solo existe como imagen, no como objeto. Al publicarla, la salvé; al publicarla, la perdí.

Yo sabía que aquel álbum era incompleto, porque incompleto nació y porque una sabe que la escritura es eso: tratar de acercarse. Está lleno de huecos, figurados y literales: hay corchetes con puntos suspensivos, hay espacios vacíos, hay páginas en blanco. Hay la incompletud necesaria, fundadora de toda escritura. Pero ese álbum está marcado por otra incompletud, menos llevadera. Cuando pienso en aquel proceso de escritura, me veo dando vueltas alrededor de algo con lo que en realidad no quería encontrarme.

No me atreví a ir al centro del dolor.

9

Y sabía que tenía que hacerlo.

A la excusa de «cuando vuelva a casa por navidad» le siguió «cuando acabe este ensayo», sin duda la más útil de todas, la que durante más tiempo me ha servido.

Para ser alguien con tanto interés teórico en una concepción no lineal del tiempo, estaba bastante empeñada en parcelarlo como si fuera un continuo.

Afortunadamente, la vida existe para confrontarnos con nuestra teoría. Yo estaba esperando a terminar este ensayo para empezar a buscar mi historia familiar, pero mi historia familiar no esperó para emerger en medio de este ensayo.

En los últimos meses han sucedido muchas cosas.

La epifanía de la biblioteca me hizo asumir que mi papel en este ensayo no era el de la espectadora objetiva, por mucho que lo hubiera intentado —o impostado. Me hizo resituarme en ella —y paradójicamente, resituarme me llevó a un viaje: por primera vez en muchos, muchos años, fui al pueblo de mi madre. Conocí muchas historias encerradas en el «érase una vez» de mi familia que nadie parecía saber: la de mi bisabuelo, amenazado de muerte por los franquistas, la de su hermano fusilado, el hilo de muertes prematuras que recorre mi familia materna. Caminé por calles en las que otras, otros, que nunca me habían visto, me reconocían en los rostros de mi madre, de mi tío, de mi abuelo. Sentí el pasado reverberando en mí misma; haciéndose legible ante mí.

10

No es casual que la búsqueda me llevara a la tierra materna: la tierra es el hilo rojo que atraviesa este ensayo de manera latente. Una tierra simbólica: esa superficie de apariencia lisa en la que excavamos para desestructurar la imagen de un presente en apariencia aproblemático que heredamos de la Transición. Pero una tierra, también, física: como sucede en el texto de Benjamin que cito en la introducción, las fronteras entre lo figurado y lo literal se desdibujan al entender el gesto de quien recuerda como el de quien está excavando en la tierra.

La tierra, en esa doble articulación simbólica y literal, es quizá la imagen que más define al movimiento ciudadano que lucha por la construcción de una memoria dialéctica, subversiva, política, en España. Más allá de los discursos, más allá de las declaraciones de intenciones, está el peso de la tierra: las exhumaciones como

heridas abiertas, cientos de grietas deconstruyendo, como quería Benjamin, la homogeneidad de la historia. Nunca he entendido mejor la verticalidad del tiempo, la relación física del presente con el pasado, el Jetztzeit, como en la exhumación de una fosa.

Quizá la Poética de la ausencia nazca de esa misma estructura de sentimiento: la cultura como un medio más para horadar el presente, para permitir que el pasado emerja como sujeto de pleno derecho, para ejercer, al fin, nuestro derecho a una memoria problemática, dialéctica, efectiva. Una memoria que, sabemos ya, «no puede avanzar como una construcción narrativa, mucho menos como un informe, sino que debe, en el sentido épico y rapsódico más estricto, hundir la pala en sitios nuevos y, en los antiguos, cavar aún más profundo» ²⁷².

Quizá la Poética de la ausencia sea la contraparte cultural de ese movimiento ciudadano, su compañera de pico y pala.

11

Llevo semanas reescribiendo esta coda a modo de autoetnografía, pero se me escapa. Es porque en realidad la autoetnografía ya está hecha: es este libro. Como en las obras de la Poética de la ausencia, la ausencia fue la catalizadora de toda una forma de decir y de aproximarme al pasado, sí, pero también al presente: los desvíos, la intersubjetividad, incluso los errores y mi negarme a construir conclusiones definitivas, a poner el hallar por encima del buscar. El presente y el pasado comunicándose en un tiempo que no es el horizontal del progreso, sino de manera vertical, como grietas en esa concepción del tiempo como un continuo homogéneo y vacío. Y la voz: verla emerger, escindida, vulnerable, precaria, en el proceso de escritura, en ese diálogo con las ausentes y con los presentes. Y entenderla, ante todo, como parte de una comunidad: entender al fin que, en este proceso, este libro acabó siendo parte, él también, de la Poética de la ausencia.

Así que este ensayo no es tanto la autoetnografía de una niña que

pierde a su madre, como la de una mujer que encuentra su voz.

Y sus voces amigas.

■

255 Catherine Russell, «Autoethnography: Journeys of the Self», *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, Duke University Press, 1999, págs. 275-314.

256 Carolyn Ellis, Tony E. Adams y Arthur P. Bochner, «Autoethnography: An Overview», *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12.1, 2010.

257 Ivor Goodson, Nigel P. Short y Lydia Turner (eds.), *Contemporary British Autoethnography*, Róterdam, SensePublishers, 2013, pág. 4.

258 Joel Feliu, «Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía», *Athenea Digital*, núm. 12, otoño de 2007, pág. 268.

259 «Parecía estar perdiendo contacto con aquella que había sido antes», Adrienne Rich, «When We Dead Awaken: Writing as Revision», *College English*, 34, núm. 1, octubre de 1972, pág. 23.

260 *Ibíd.*, pág. 24.

261 *Ibíd.*

262 *Ibíd.*

263 Donna Haraway, «Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial», *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991, pág. 324.

264 *Ibíd.*

265 *Ibíd.*, pág. 328.

266 *Ibíd.*, págs. 326-327.

267 Pierre Bourdieu, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 1977, pág. 1. Apud Renato Rosaldo, *The Day*, op. cit., pág. 136.

268 Rosaldo, *The Day*, op. cit., pág. 118.

269 *Ibíd.*

270 *Ibíd.*, pág. 123.

271 *Ibíd.*, pág. 117.

272 Benjamin, «A Berlin Chronicle», art. cit., pág. 314.

Bibliografía

FUENTES PRIMARIAS

ALEGRÍA, Oskar, *Emak bakia baita* (película), B/N y color, España, 2012.

ALVARADO, Alejandro, y BARQUERO, Concha, *Pepe el andaluz* (película), B/N y color, España, 2012.

ASTUDILLO, Carolina, *El gran vuelo* (película), B/N, España, 2014.

CAICEDO, Carolina, *Conocerte otra vez* (fotolibro autoeditado), B/N y color, Madrid, Carol Caicedo, 2014.

ERICE, Víctor, *La morte rouge* (película), B/N y color, España, 2006.

NAVAS, Ignacio, Yolanda, expuesta en Contexto crítico. Fotografía española siglo XXI, Rosa Olivares, Carolina García y Alberto Sánchez Balmisa (curadores), Subdirección General de Promoción de las Bellas Artes del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Madrid, 2013.

— Yolanda (fanzine autoeditado), B/N y color, Madrid, Ignacio Navas, 2014.

PÉREZ, Noelia, *La memòria és un mirall trencat* (fotolibro autoeditado), B/N y color, Barcelona, Noelia Pérez, 2012.

RUIBAL, Beatriz, *Madre* (obra fotográfica y vídeo), expuesta en En el recuerdo, Julio César Abad Vidal y María Oliva Rubio (curadores), Madrid, PhotoEspaña, 2014.

— *Madre* (fotolibro), color, Madrid, Varasek, 2014.

SALVÁN, Alberto, Façades (obra fotográfica), expuesta en P2P, Prácticas contemporáneas en la fotografía española, Charlotte Cotton, Luis Díaz Díaz e Iñaki Domingo (curadores), Madrid, PhotoEspaña, 2014.

SOARES, Máira, Este seu olhar (fotolibro), B/N, Madrid, Máira Soares, Siete de un golpe y Underbau, 2012.

OBRAS CONSULTADAS

ADAMSON, Walter L., Hegemony and Revolution: A Study of Antonio Gramsci's Political and Cultural Theory, Berkeley, CA, University of California Press, 1983.

ADORNO, Theodor, «Discurso sobre lírica y sociedad», Notas sobre literatura, Barcelona, Ariel, 1962, págs. 53-72.

— «On Lyric Poetry and Society», Notes to Literature, vol. 1, Nueva York, Columbia University Press, 1991, págs. 37-54.

— «El ensayo como forma», Notas sobre literatura. Obra completa, vol. 11, Madrid, Akal, 2003, págs. 12-34.

— Teoría estética, Madrid, Akal, 2004.

AGUILAR FERNÁNDEZ, Paloma, Políticas de la memoria y memorias de la política. El caso español en perspectiva comparada, Madrid, Alianza Editorial, 2008.

ALARCÓN, Inmaculada Sánchez, y JEREZ ZAMBRANA, Alejandro, «¿La memoria encontrada o la memoria inventada? Recursos narrativos y pautas de estilo de índole ficcional o subjetiva en los documentales históricos españoles recientes», Historia y Comunicación Social, 18.0, 2014, páginas 299-311.

ÁLVAREZ, Marta; HATZMANN, Ana, y SÁNCHEZ ALARCÓN, Inmaculada, No se está quieto: nuevas formas documentales en el audiovisual hispánico, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana /

Vervuert, 2015.

ANDERSON, Perry, «The Antinomies of Antonio Gramsci», *New Left Review*, I, 100, 1976, págs. 5-78.

ANDRADE, Jotaele, *Los metales terrestres*, Buenos Aires, añosluz, 2014.

ARTHUR, Paul, «Essay Questions: from Alain Resnais to Michael Moore», *Film Comment*, 39:1, 2003, págs. 58-62.

ASTRUC, Alexandre, «Naissance d'une nouvelle avant-garde: la caméra-stylo», *L'Écran français*, 30 de marzo de 1948.

ATKINS, G. Douglas, *Tracing the Essay: Through Experience to Truth*, Athens, GA, University of Georgia Press, 2005.

AZÚA, Félix de, «La política cultural "socialvergente"», *El País*, 17 de febrero de 1984.

BAER, Ulrich, *Spectral Evidence*, Cambridge, MA, MIT Press, 2002.

BAETENS, Jan, «From Caméra-Stylo to Photobook: On Chris Marker's Staring Back», *Cinémas: Revue d'études cinématographiques*, 23.1, 2012, págs. 113-132.

BARTHES, Roland, *L'obvie et l'obus*, París, Seuil, 1982.

— *La cámara lúcida*, Barcelona, Paidós, 1989.

— *El placer del texto y Lección inaugural de la cátedra de semiología literaria del Collège de France*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.

— *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Barcelona, Paidós, 2009.

— «El mensaje fotográfico», *Cuadernos de cine documental*, núm. 10, 2016.

BAZIN, André, «Ontología de la imagen fotográfica», en *¿Qué es el cine?*, Madrid, Rialp, 1990, págs. 23-30.

— «Chris Marker, Lettre de Sibérie», France Observateur, 30 de octubre de 1958, pág. 84.

BECERRA MAYOR, David, La novela de la no-ideología, Ciempozuelos, Tierradenadie, 2013.

— La Guerra Civil como moda literaria, Madrid, Clave Intelectual, 2015.

BEISEL, Inge (ed.), El arte de la memoria. Incursiones en la narrativa española contemporánea, Mannheim, Lehrstuhl Romanistik III, 1997.

BELLOUR, Raymond, L'entre-images: photo, cinéma, vidéo, París, La Différence, 1990.

BENJAMIN, Walter, Illuminations: Essays and Reflections, Nueva York, Schocken, 1969.

— «Theses on the Philosophy of History», Illuminations. Essays and Reflections, Nueva York, Schocken, 1969, págs. 253-364.

— «La tarea del traductor», en Angelus Novus, Barcelona, Edhasa, 1971, págs. 127-143.

— «A Berlin Chronicle», One Way Street and Other Writings, Londres, Verso / NLB, 1979.

— Diario de Moscú, Madrid, Taurus, 1992.

— Tentativas sobre Brecht, Madrid, Taurus, 1998.

— «News about Flowers», Selected Writings, vol. 1, Cambridge, MA, Belknap Press, 1999.

— «Two poems by Friedrich Hölderlin», Selected Writings: 1913-1926, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2004, págs. 18-36.

— «Excavation and Memory», Selected Writings, vol. 2, Cambridge, MA, Belknap, 2005, pág. 576.

— Libro de los Pasajes, Madrid, Akal, 2005.

— «Sobre el concepto de historia», Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia», traducción y comentarios de Reyes Mate, Madrid, Trotta, 2006.

BENVENISTE, Émile, «L'appareil formel de l'énonciation», *Langages*, 5.17, 1970, págs. 12-18.

— Problemas de lingüística general, Madrid, Siglo XXI, 2004.

BERGER, John, *Another Way of Telling*, Nueva York, Vintage, 1995.

— «The ambiguity of the photograph», *The anthropology of media: A reader*, ed. Richard Wilk y Kelly Askew, Nueva York, Wiley-Blackwell, 2002, págs. 47-55.

— «Some Notes on Song», *Harper's Magazine*, febrero de 2015, págs. 64-69.

BERLINER, David C., «The Abuses of Memory: Reflections on the Memory Boom in Anthropology», *Anthropological Quarterly*, 78.1, 2005, págs. 197-211.

BERTHIER, Nancy, y SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (eds.), *Retóricas del miedo. Imágenes de la guerra civil española*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012.

BILLE, Mikkel; HASTRUP, Frida, y FLOHR SOERENSEN, Tim, *An Anthropology of Absence: Materializations of Transcendence and Loss*, Nueva York, Springer, 2010.

BLIGHT, David W., «The Memory Boom: Why and Why Now?», en Pascal Boyer y James V. Wertsch, *Memory in Mind and Culture*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2009, págs. 238-251.

BLOCH, Ernst, «Benjamin's Philosophical Cabaret», *New Left Review*, agosto de 1979, págs. 94-96.

BOLTANSKI, Luc, y CHIAPELLO, Ève, *El nuevo espíritu del capitalismo*, Madrid, Akal, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *Outline of a Theory of Practice*, Cambridge, MA, Cambridge University Press, 1977.

— *Un arte medio. Ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Barcelona, Gustavo Gili, 2003.

BROSSAT, Alain, y DÉOTTE, Jean-Louis, *L'Époque de la disparition: politique et esthétique*, París, L'Harmattan, 2000.

BUCKINGHAM, Willis, *Emily Dickinson's Reception in the 1890s: a Documentary History*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1989.

BUCK-MORSS, Susan, *The Dialectics of Seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project*, Cambridge, MA, MIT Press, 1989.

BURGIN, Victor, «Seeing Sense», *The End of Art Theory: Criticism and Postmodernity*, Londres, MacMillan, 1986, págs. 51-70.

CADAVA, Eduardo, «Lapsus Imaginis: The Image in Ruins», *October*, 96, 2001, págs. 35-60.

CAICEDO ESQUIVIAS, Carolina, «La representación de la memoria familiar a través del objeto en la fotografía contemporánea y autoedición de un fotolibro», tesis de fin de máster, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Bellas Artes, 2014.

CAMARADE, Hélène; GUILHAMON, Elizabeth, y KAISER, Claire, *Le national-socialisme dans le cinéma allemand contemporain*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2013.

CASSETTI, Francesco, «Les yeux dans les yeux», *Communications*, 38.1, 1983, págs. 78-97.

CATALÁ, Josep María; CERDÁN, Josetxo, y TORREIRO, Casimiro (coords.), *Imagen, memoria y fascinación. Notas sobre el documental en España*, Madrid, Ocho y medio / Festival de cine de Málaga, 2001.

CERDÁN, Josetxo, y FERNÁNDEZ LABAYEN, Miguel, «Memory and Mass Graves: Political Strategies of Independent Documentaries», *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 2017, págs.

187-198.

— «Memoria y documental de la Guerra Civil española y el Franquismo: de la memoria patética a la memoria sentimental», *Pasajes: Revista de pensamiento contemporáneo*, 51, 2016, págs. 58-73.

CHÉROUX, Clément et al., *From here on: D'ara endavant: la postfotografia en l'era d'internet i la telefonia mòbil*, Barcelona / México D.F., Generalitat de Catalunya, RM / Arts Santa Mònica, 2013.

CHEVALIER, Tracy, *Encyclopedia of the Essay*, Londres, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997.

CLANCE, Pauline R., e IMES, Suzanne A., «The Impostor Phenomenon in High Achieving Women: Dynamics and Therapeutic Intervention», *Psychotherapy: Theory, Research & Practice*, 15.3, 1978, págs. 241-247.

CLIFFORD, James, y MARCUS, George E., *Writing Culture: The Poetics and Politics of Ethnography: A School of American Research Advanced Seminar*, Berkeley, CA, University of California Press, 1986.

COLMEIRO, José F., *Memoria histórica e identidad cultural: de la postguerra a la postmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2005.

COOKE, Jennifer, *Scenes of Intimacy: Reading, Writing and Theorizing Contemporary Literature*, Londres, Bloomsbury, 2013.

COOPER, Sarah, «Montage, Militancy, Metaphysics: Chris Marker and André Bazin», *Image & Narrative*, 11.1, 2010, págs. 16-28.

CORRIGAN, Timothy, *The Essay Film: From Montaigne, After Marker*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

COYLE, Martin et al., *Encyclopedia of Literature and Criticism*, Nueva York, Routledge, 2002.

CRARY, Jonathan, *24/7: El capitalismo al asalto del sueño*, Barcelona, Ariel, 2015.

CUEVAS ÁLVAREZ, Efrén, «Microhistorias fílmicas: el cine doméstico en el documental contemporáneo», *Secuencias: Revista de Historia del Cine*, 25, 2007, págs. 7-24.

CULLER, Jonathan, *Breve introducción a la teoría literaria*, Barcelona, Crítica, 2004.

DELEUZE, Gilles, y GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie*. Tome 2, *Mille plateaux*, París, Minuit, 1980.

DELGADO, Luisa Elena, *La nación singular. Fantasías de la normalidad democrática española (1996-2011)*, Madrid, Siglo XXI, 2004.

DIDI-HUBERMAN, Georges, «Connaissance par le kaléidoscope», *Études photographiques*, 7, 2000. <http://etudesphotographiques.revues.org/204>.

— *Devant le temps: Histoire de l'art et anachronisme des images*, París, Minuit, 2000.

— *Images malgré tout*, París, Minuit, 2004.

— «Ouvrir les camps, fermer les yeux», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 5, 2006, págs. 1.011-1.049.

— *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?*, Madrid, TF Editores, 2010.

— «Ce qui rend le temps lisible, c'est l'image», *Cinema. Journal of Philosophy and the Moving Image*, 1, 2010, páginas 118-133.

DILLON, George L., «Montage / Critique: Another Way of Writing Social History», *Postmodern Culture*, 14.2, 2004.

DI TELLA, Andrés, «Yo y tú: Autobiografía y Narración», *Blogs & Docs*, disponible en www.blogsanddocs.com/?p=277.

DOANE, Mary Ann, *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, the Archive*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2002.

DRAPER, Susana, «Against Depolitization: Prison-Museums, Escape Memories, and the Place of Rights», *Memory Studies*, 8.1, 2015, págs. 62-74.

DUBOIS, Philippe, *L'acte photographique*, Bruselas / París, Labor / Nathan, 1983.

DUCROT, Oswald, *El decir y lo dicho: polifonía de la enunciación*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1996.

EAGLETON, Terry, *Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism*, Londres, Verso / NLB, 1981.

— «Awakening from Modernity», *Times Literary Supplement*, 20 de febrero de 1987.

ECHEGARAY, Eduardo de, *Diccionario general etimológico de la lengua española*, Madrid, Imprenta de Ricardo Álvarez, 1889.

ECHEVERRÍA, Ignacio, «La ceremonia del perdón», *Lateral*, 1, noviembre de 1994, págs. 6-7.

— «Troya festejada», *Lateral*, 2, diciembre de 1994, página 32.

EHRAT, Johannes, *Cinema and Semiotic. Peirce and Film Aesthetics, Narration, and Representation*, Toronto, University of Toronto Press, 2005.

EISENSTEIN, Sergei M., *La forma del cine*, Madrid, Siglo XXI, 1999.

ELIOT, T. S., «Shakespeare and the Stoicism of Seneca», *Selected Essays*, Londres, Faber, 1999.

— «Tradition and the Individual Talent», *The Complete Prose of T. S. Eliot: The Critical Edition: The Perfect Critic, 1919-1926*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2014, págs. 105-114.

ELLIS, Carolyn, «Sociological Introspection and Emotional Experience», *Symbolic Interaction*, 14.1, 1991, págs. 23-50.

— *Composing Ethnography: Alternative Forms of Qualitative*

Writing, Walnut Creek, CA, AltaMira Press, 1996.

ELLIS, Carolyn; ADAMS, Tony E., y P. BOCHNER, Arthur, «Autoethnography: An Overview», *Forum Qualitative Sozialforschung / Forum: Qualitative Social Research*, 12.1, 2011.

ELLIS, Carolyn S., y P. BOCHNER, Arthur, «Autoethnography, Personal Narrative, Reflexivity: Researcher as Subject», *The Handbook of Qualitative Research*, Thousand Oaks, CA, Sage Publications, 2000, págs. 733-768.

ESCUADERO, Rafael, «El eterno retorno del espíritu de la transición», *Eldiario.es*, 21 de abril de 2015.

ESTEBAN, Mari Luz, «Antropología encarnada. Antropología desde una misma», *Papeles del CEIC*, 12, 2004, Centro de Estudios sobre la Identidad Colectiva, Universidad del País Vasco.

ETXEZARRETA, Miren, *La reestructuración del capitalismo en España, 1970-1990*, Barcelona, Madrid, FUHEM, 1991.

FELD, Claudia, y STITES MOR, Jessica, *El pasado que miramos: memoria e imagen ante la historia reciente*, Buenos Aires, Paidós, 2009.

FELIU, Joel, «Nuevas formas literarias para las ciencias sociales: el caso de la autoetnografía», *Athenea Digital*, 12, 2007, págs. 262-271.

FELMAN, Shoshana, y LAUB, Dori, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York, Routledge, 1991.

FERRÁNDIZ, Francisco, «De las fosas comunes a los derechos humanos: el descubrimiento de las desapariciones forzadas en la España contemporánea», *Revista de Antropología Social*, 19, 2010, págs. 161-189.

FONTANA, Benedetto, «Hegemony and Power in Gramsci», en *Hegemony: Studies in Consensus and Coercion*, Nueva York, Routledge, 2008, págs. 80-107.

Fontcuberta, Joan, *El beso de Judas: fotografía y verdad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1997.

— «Entrevista con Joan Fontcuberta», Fanzinart, s.f., www.fanzinant.com/Articulos/Joan-Fontcuberta.

— «Por un manifiesto posfotográfico», *La Vanguardia*, 11 de mayo de 2011.

Fortes, José Antonio, *Intelectuales de consumo: literatura y cultura de Estado en España (1982-2009)*, Córdoba, Almuzara, 2010.

Foucault, Michel, *Naissance de la clinique. Une archéologie du regard médical*, París, Presses Universitaires de France, 1963.

— *Il faut défendre la société. Cours au Collège de France*, París, Gallimard, 1997.

Gandarias Goikoetxea, Itziar, «Habitar las incomodidades en investigaciones feministas y activistas desde una práctica reflexiva», *Athenea Digital. Revista de pensamiento e investigación social*, 14.4, 2014, págs. 289-304.

García, Luis Ignacio, *Políticas de la memoria y de la imagen. Ensayos sobre una actualidad político-cultural*, Santiago de Chile, Universidad de Chile, 2011.

García López, Sonia, «Hincándole el diente a lo real: las óperas primas de los másteres de creación documental de Barcelona. Dos estudios de caso: Nedar/Nadar (Carla Subirana, 2008) e Iván Z (Andrés Duque, 2004)», en Nancy Berthier y Álvaro Fernández (coords.), *Ópera prima en el cine documental iberoamericano (1990-2010)*, Guadalajara, Editorial Universitaria Universidad de Guadalajara, 2012, págs. 121-143.

Gómez López-Quinones, Antonio, *La guerra persistente: memoria, violencia y utopía. Representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Madrid / Fráncfort, Iberoamericana / Vervuert, 2006.

Gómez Toré, José Luis, *El roble de Goethe en Buchenwald*,

Madrid, Libros de la resistencia, 2015.

GÓMEZ VAQUERO, Laura, «Hacer visible el trauma: la invocación de la memoria en la producción desde los años setenta en España», *Secuencias: revista de historia del cine*, número 30, 2009, págs. 94-117.

— Las voces del cambio. La palabra en el documental durante la Transición, Madrid, Documenta madrid, 2012.

GONZÁLEZ, Olmo, «La realidad creada de Maíra Soares», Olmo González.

GORDON, Avery, *Ghostly Matters. Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

GREIMAS, Algirdas-Julien, y COURTÉS, Joseph, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.

HALBWACHS, Maurice, *La memoria colectiva*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2004.

HARAWAY, Donna, «Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of the Partial Perspective», *Feminist Studies*, 14.3, 1988, págs. 575-599.

— *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*, Madrid, Cátedra, 1991.

HARO IBARS, Eduardo, «La droga mata», *Ozono*, IV.37, 1978, págs. 7-10.

HARVEY, David, *The Condition of Postmodernity: an Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford, Blackwell, 1989.

HARVEY, David Oscar, «The Limits of Vococentrism: Chris Marker, Hans Richter and the Essay Film», *SubStance*, 41.2, 2012, págs. 6-23.

HESS, Scott, «William Wordsworth and Photographic Subjectivity», *Nineteenth-Century Literature*, 63.3, 2008, páginas 283-320.

HOWSON, Richard, y SMITH, Kylie, *Hegemony: Studies in Consensus and Coercion*, Nueva York, Routledge, 2008.

HUYSEN, Andreas, «Mapping the Postmodern», *New German Critique*, 33, 1984, págs. 5-52.

— *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, Nueva York, Routledge, 1995.

— «Introduction: Modernism after Postmodernity», *New German Critique*, 99, 2006, págs. 1-5.

— «Geographies of Modernism in a Globalizing World», *New German Critique*, 100, 2007, págs. 189-207.

ILLOUZ, Eva, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge, UK, Polity, 2007.

JAMESON, Fredric, «Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review* 146, 1984, páginas 53-92.

— *Documentos de cultura, documentos de barbarie*, Madrid, Visor, 1989.

— *Brecht and Method*, Nueva York, Verso, 1998.

JELIN, Elizabeth, y LONGONI, Ana, *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.

JENNINGS, Michael William, *Dialectical Images: Walter Benjamin's Theory of Literary Criticism*, Ithaca, Cornell University Press, 1987.

JEWETT, Laura M., *A Delicate Dance: Autoethnography, Curriculum, and the Semblance of Intimacy*, Nueva York, Peter Lang, 2008.

JOHNSON, Barbara, «Poetry and Performative Language», *Yale French Studies*, 54, 1977, págs. 140-158.

JULIÁ, Santos, *Memoria de la guerra y del franquismo*, Madrid, Taurus, 2006.

KONIGSBERG, Ira, Diccionario técnico Akal de cine, Madrid, Akal, 2004.

KRACAUER, Siegfried, *Theory of Film; the Redemption of Physical Reality*, Nueva York, Oxford University Press, 1960.

KUHN, Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, Nueva York, Verso, 2002.

— *An Everyday Magic. Cinema and Cultural Memory*, Nueva York, I.B. Tauris, 2002.

LABANYI, Jo, «Historias de víctimas: la memoria histórica y el testimonio en la España contemporánea», *Iberoamericana*, 6.24, 2006, págs. 87-98.

— «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, 28.1, 2007, págs. 89-116.

— «Testimonies of Repression: Methodological and Political Issues», en Carlos Jerez-Farrán y Samuel Amago (eds.), *Unearthing Franco's Legacy: Mass Graves and the Recovery of Historical Memory in Spain*, Notre Dame, University of Notre Dame Press, 2010, págs. 192-207.

LABRADOR, Germán, *Culpables por la literatura*, Madrid, Akal, 2017.

LATOUR, Bruno, «Gabriel Tarde and the End of the Social», *The Social in Question: New Bearings in History and Social Sciences*, Londres, Routledge, 2002, págs. 117-132.

— «Une autre science du social?» (versión francesa de «Eine Andere Wissenschaft des Sozialen?»), *Monadologie und soziologie*, Fráncfort, Suhrkamp, 2009, págs. 7-16.

LE GOFF, Jacques, *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*, Barcelona, Paidós, 1991.

LÓPEZ, Helena, «Políticas culturales de la memoria: el caso de la exposición *Literaturas del Exilio* en el Centro Cultural de España en

México», *Hispanic Research Journal*, 12.3, 2011, págs. 260-274.

LÓPEZ HERNÁNDEZ, Isidro, y RODRÍGUEZ LÓPEZ, Emmanuel, *Fin de ciclo: financiarización, territorio y sociedad de propietarios en la onda larga del capitalismo hispano (1959-2010)*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

LUKÁCS, Georg, «Sobre la esencia y forma del ensayo», *El alma y las formas / La teoría de la novela*, Barcelona, Grijalbo, 1975, págs. 15-39.

LUPTON, Catherine, *Chris Marker: Memories of the Future*, Londres, Reaktion Books, 2005.

— «Chris Marker: The Art of Memory», *Film Studies*, 6, 2005, págs. 46-48.

MAIA, Circe, *Obra poética*, Montevideo, Rebeca Linke, 2010.

MAIER, Charles S., *The Unmasterable Past: History, Holocaust, and German National Identity*, Cambridge, MA, Harvard University Press, 2009.

MAINER, José Carlos, y JULIÁ, Santos, *El aprendizaje de la libertad, 1973-1986*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

MARKER, Chris, *Immemory*, a cd-rom, Cambridge, MA, Exact Change, 2002.

MARTIN, Adrian, «Crossing Chris: Some Markerian Affinities», *Image & Narrative*, 11.1, 2010, págs. 82-91.

MARTÍNEZ, Guillem, *CT o la Cultura de la Transición*, Barcelona, Debolsillo, 2012.

MARTÍN GARCÍA, Óscar J., «La Transición, ese oscuro objeto de deseo. Debates historiográficos sobre el cambio de régimen postfranquista en España», en Aarón León Álvarez, *La Transición en Canarias*, La Orotava, LeCanarien, 2018, págs. 43-61.

MARTÍN GUTIÉRREZ, Gregorio, *Cineastas frente al espejo*, Las Palmas de Gran Canaria, T & B Editores, 2008.

MARTÍN PALLÍN, José Antonio, y ESCUDERO, Rafael, *Derecho y memoria histórica*, Madrid, Trotta, 2008.

MATE, Reyes, *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006.

MATOS MARTÍN, Eduardo, *Thinking Biopolitics: Reflections on Franco's Dictatorship through Contemporary Fiction*, tesis doctoral, University of Michigan, 2010.

MCGILL, Justine, «The Porous Coupling of Walter Benjamin and Asja Lacis», *Angelaki*, 13.2, 2008, págs. 59-72.

MEDINA, Alberto, *Exorcismos de la memoria: políticas y poética de la melancolía en la España de la transición*, Madrid, Libertarias, 2001.

METZ, Christian, «Le cinéma: langue ou langage?», *Communications*, 4.1, 1964, págs. 52-90.

— *L'énonciation impersonnelle ou Le site du film*, París, Méridiens Klincksieck, 1991.

MITCHELL, W. J. T., *Teoría de la imagen*, Madrid, Akal, 2009.

MONTERDE, José Enrique, «El cine histórico durante la transición política», en *Escritos sobre el cine español, 1973-1987*, Valencia, Filmoteca Generalitat Valenciana, 1989, págs. 45-63.

MORÁN, Gregorio, *El precio de la Transición*, Barcelona, Planeta, 1991.

— *El cura y los mandarines, Historia no oficial del Bosque de los Letrados. Cultura y política en España, 1962-1996*, Madrid, Akal, 2014.

MOREIRAS MENOR, Cristina, *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Madrid, Libertarias, 2002.

MUELLER, Roswitha, «Montage in Brecht», *Theatre Journal*, 39.4, 1987, págs. 473-486.

MUELLER-ZETTELMAAN, Eva, «Deconstructing the Self? Late Twentieth-Century British Poetry and the Fiction of Authenticity», *European Journal of English Studies*, 6.1, 2002, págs. 71-86.

MÜLLER-ZETTELMAAN, Eva, y RUBIK, Margarete, *Theory Into Poetry: New Approaches to the Lyric*, Ámsterdam, Rodopi, 2005.

MUXEL, Anne, *Individu et mémoire familiale*, París, Nathan, 2002.

NAVARRO, Vicenç, *Bienestar insuficiente, democracia incompleta: sobre lo que no se habla en nuestro país*, Barcelona, Anagrama, 2002.

NICHOLS, Bill, *Introduction to Documentary*, Bloomington, Indiana University Press, 2010.

O'DWYER, Kathleen, «A Poetic Perspective on Subjectivity», *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 8.1, 2012, págs. 323-338.

PARR, Martin, y BADGER, Gerry, *The Photobook: A History*, vol. 1, Londres, Phaidon Press, 2004.

PASOLINI, Pier Paolo, y ROHMER, Éric, *Cine de poesía contra cine de prosa*, Barcelona, Anagrama, 1970.

PASSERINI, Luisa, *Memory and Utopia: The Primacy of Inter-Subjectivity*, Londres, Equinox, 2007.

PELIAS, Ronald, J., «The Academic Tourist: An Autoethnography», *Qualitative Inquiry*, 9.3, 2003, págs. 369-373.

PENSKY, Max, «Method and Time: Walter Benjamin's Dialectical Images», *The Cambridge Companion to Walter Benjamin*, Cambridge, UK, Cambridge University Press, 2004, págs. 177-198.

PERLOFF, Marjorie, *Wittgenstein's Ladder: Poetic Language and the Strangeness of the Ordinary*, Chicago, University of Chicago Press, 1996.

— *Poetry On & Off the Page: Essays for Emergent Occasions*, Evanston, Northwestern University Press, 1998.

POINCARÉ, Jules Henri, *La valeur de la science: oeuvres philosophiques*, París, Flammarion, 1914.

POLGOVSKY EZCURRA, Mara, «On “Shock”: The Artistic Imagination of Benjamin and Brecht», *Contemporary Aesthetics*, 10, 2012.

POLLOCK, Griselda, y SILVERMAN, Max (eds.), *Concentrationary Cinema: Aesthetics and Politics in Alain Resnais's Night and Fog*, Nueva York, Berghahn Books, 2011.

POULOS, Christopher N., *Accidental Ethnography. An Inquiry into Family Secrecy*, Walnut Creek, CA: Left Coast Press, 2010.

POWELL, Charles T., *España en democracia: 1975-2000*, Barcelona, Plaza & Janés, 2001.

PREMINGER, Alex; V. F. BROGAN, Terry, y WARNKE, Frank J. (eds.), *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, Princeton, Princeton University Press, 1993.

QUAGGIO, Giulia, *La cultura en Transición*, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

QUEMADA, Bernard et al., *Sémiotique: Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, París, Hachette, 1993.

RAMBO, Carol, «Impressions of Grandmother: An Autoethnographic Portrait», *Journal of Contemporary Ethnography*, 34.5, 2005, págs. 560-585.

RASCAROLI, Laura, «The Essay Film: Problems, Definitions, Textual Commitments», *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49.2, 2008, págs. 24-47.

— *The Personal Camera: Subjective Cinema and the Essay Film*, Londres, Wallflower Press, 2009.

RESINA, Joan Ramon (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam, Rodopi, 2000.

RICH, Adrienne, «When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision», *College English*, 34.1, 1972, págs. 18-30.

RICOEUR, Paul, «L'écriture de l'histoire et la représentation du passé», *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 4, 2000, págs. 731-747.

ROBINS, Kevin, *Into the Image Culture and Politics in the Field of Vision*, Londres, Routledge, 1996.

ROSA, Isaac, «Empacho de memoria», *El País*, 7 de junio de 2006.

ROSALDO, Renato, *The Day of Shelly's Death: The Poetry and Ethnography of Grief*, Durham, NC, Duke University Press Books, 2013.

ROS FERRER, Violeta, «Representaciones de la transición española en la novela actual: una indagación en la configuración de la cultura democrática», *Olivar*, 14.20, 2013, págs. 149-169.

RUSSELL, Catherine, *Experimental Ethnography: The Work of Film in the Age of Video*, Durham, NC, Duke University Press, 1999.

SÁNCHEZ BIOSCA, Vicente, «Del excentricismo teatral a la teoría del montaje: Bertolt Brecht y S. M. Eisenstein», en Vicente J. Benet y M. Luisa Burguera (eds.), *Ficcionalidad y escritura*, Castellón, Publicacions de la Universitat Jaume I, 1994, págs. 95-104.

— *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.

— *Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria*, Madrid, Alianza Editorial, 2006.

SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, «La cultura, ese invento del Gobierno», *El País*, 22 de noviembre de 1984.

SÁNCHEZ LEÓN, Pablo, «Desclasamiento y desencanto. La representación de las clases medias como eje de una relectura generacional de la transición española», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 4 (2014), págs. 63-99.

SÁNCHEZ, Matilde, y PÉREZ BERGLIAFFA, Mercedes, «La

reinención de la mirada crítica. Entrevista a Georges Didi-Huberman», *Ñ*, Clarín, 26 de septiembre de 2014.

SARLO, Beatriz, *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo. Una discusión*, México, Siglo XXI, 2006.

SCARANO, Laura; ROMANO, Marcela, y FERRARI, Marta, *La voz diseminada: hacia una teoría del sujeto en la poesía española*, Buenos Aires, Biblos, 1994.

SCHNEIDER, Rebecca, *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*, Londres, Routledge, 2011.

SCHOLEM, Gerschom, *Walter Benjamin: The Story of a Friendship*, Filadelfia, Jewish Publication Society of America, 1981.

SEKULA, Allan, «Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)», *The Massachusetts Review*, 19.4, 1978, págs. 859-883.

SHORT, Nigel P., *Contemporary British Autoethnography*, Londres, Springer, 2013.

SONTAG, Susan, *On Photography*, Nueva York, Picador, 2001.

SUBIRATS, Eduardo, *Intransiciones. Crítica de la cultura española*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

TALBOT, William Henry Fox, *The Pencil of Nature*, Cambridge, MA, Da Capo Press, 1968.

TALENS, Jenaro, «De poesía y su(b)versión», en Leopoldo María Panero, *Agujero llamado Nevermore*, Madrid, Cátedra, 1992, págs. 9-51.

TARKOVSKI, Andrei, *Esculpir en el tiempo*, Madrid, Rialp, 2009.

TAUSSIG, Michael, *Walter Benjamin's Grave*, Chicago, University of Chicago Press, 2010.

THOMPSON, E. P., «Time, Work-Discipline, and Industrial Capitalism», *Past & Present*, 38, 1967, págs. 56-97.

TODOROV, Tzvetan, Los abusos de la memoria, Barcelona, Paidós, 2000.

TRAVERSO, Enzo, El pasado, instrucciones de uso. Historia, memoria, política, Madrid, Marcial Pons, 2007.

TRUFFAUT, François, «Ali Baba et la “Politique des Auteurs”», Cahiers du Cinéma, 44, 1955, págs. 45-47.

VALLEJOS IZQUIERDO, Antonio Félix, «El debate entre Gabriel Tarde y Émile Durkheim», Empiria. Revista de Metodología de las Ciencias Sociales, 23, 2012, págs. 165-220.

VERNANT, Jean-Pierre, «Histoire de la mémoire et mémoire historique», Pourquoi se souvenir? Forum international Mémoire et histoire de l'académie universelle des cultures, París, Grasset, 1999.

VERNET, Marc, Figures de l'absence, París, Éd. de l'Étoile, 1988.

VILARÓS, Teresa, El mono del desencanto: una crítica cultural de la transición española (1973-1993), Madrid, Siglo XXI, 1998.

VV. AA., Un impulso colectivo. Cine español para los nuevos tiempos, especial núm. 4. Caimán-Cuadernos de Cine, abril de 2014.

WALFISCH, Dolores, «Interview with Chris Marker», Vertigo, 1.7, 1997.

WIEVIORKA, Annette, Auschwitz, 60 ans après, París, Robert Laffont, 2005.

WILLIAMS, Raymond, Marxism and Literature, Oxford, Oxford University Press, 1978.

WITTGENSTEIN, Ludwig, Investigaciones filosóficas, Barcelona, Altaya, 1999.

Edición en formato digital: 2019

Director de la colección: Jenaro Talens

Ilustración de cubierta: Noelia Pérez, imagen perteneciente a la obra *La memòria és un mirall trencat* (2012)

© Isabel Cadenas Cañón, 2019

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2019

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15

28027 Madrid

catedra@catedra.com

ISBN ebook: 978-84-376-3985-7

Está prohibida la reproducción total o parcial de este libro electrónico, su transmisión, su descarga, su descompilación, su tratamiento informático, su almacenamiento o introducción en cualquier sistema de repositorio y recuperación, en cualquier forma o por cualquier medio, ya sea electrónico, mecánico, conocido o por inventar, sin el permiso expreso escrito de los titulares del Copyright.

Conversión a formato digital: REGA

